





mohamed khatab

المشرف الفني :
زهيد الحمود

التصعيد
دروب الإبداع

التَّصْعِيدُ دَرُوبُ الْإِبْدَاعِ

أَنْزِيو . فَرُوسِيه . أَبْرَاهَام . مَارِي بَرْنَابَرْت
بِيْدُفِي كَلَايْن . هَانَا سِيْفَال . إِرْنِسْت كَرِيْس . فَرْنِسِيْس بَاسْن
يُنِيْكُوت . مَلَرْ . غُرُورِي . نَاوُورِن . غُرِيْن . بِيْزْنُورِن . سَاسِيْفَة سِيرِيْجِل

ترجمة : وجيه أسعد



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٦

العنوان الأصلي للكتاب :

**LA
SUBLIMATION
les sentiers
de la création**

TCHOU

*Anzieu
Freud
Abraham
Bonaparte
Klein
Segal
Kris
Pasche
Winnicott
Milner
Cori
Thaon
Green
Basançon
Chasseguet-Smirgal*

التصعيد: دروب الابداع = La Sublimation Les Sentiers...
/ ترجمة وجيه أسعد . - دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٦ -
٣٩٢ ص: مصر: ٢٤ سم. - (الدراسات النفسية: ٣٨).

١- ٨٠١ أس ع ت ٢- ١٥٣٣ أس ع ت ٣- العنوان
٤- العنوان الموازي ٥- أسعد ٦- السلسلة
مكتبة الأسد

الابداع القانوني : ع - ١٦٧٩ / ١٢ / ١٩٩٦

مقدمة

١- التاريخ السابق على استعمال مصطلح «التصعيد»* في التحليل النفسي

مصطلح «Sublimation» يدلّ في الأصل على ضرب من التنقية (التطهير) المادية . وكان المقصود ، في السيمياء ، تنقية الجسم من الأجزاء غير المتجانسة فيه بفعل تسخينه . ويدلّ المصطلح ، في الكيمياء ، على العملية التي بواسطتها يُنقى جسم صلب بتحويله إلى بخار يمكنه بالتالي أن يُجمع ويتصلّب على سطح بارد . فالتنقية «Sublimation» تجعل جسماً يمرّ على هذا النحو مروراً مباشراً من الحالة الصلبة إلى الحالة الغازية ، إذ تُختصر الحالة السائلة . ووجد هذا المصطلح نفسه وقد نُقل إلى مجال التطهير الأخلاقي بفعل اشتقاق استعاري سابق على التحليل النفسي بزمان طويل : يتطهر الدافع الجنسي من عناصره البيولوجية التي يتركّب منها ، المرتبطة بتكاثر النوع ، ليبتغي أهدافاً رفيعة في الأنساق الفنية ، والفكرية ، والذهنية ، أي أهدافاً موصوفة في العادة بأنها سامية . وفي هذا الانتقال المباشر للدافع ، بما يتصف به من كليّ ، ومبتذل ، وحيواني ، إلى التسامي الروحي ، وإلى الأصالة الفريدة لروائع الفن أو الثقافة ، وإلى السحر الخافض الذي تمارسه هذه الروائع على النوع الإنساني وحده ، ثمة شيء يلقي نفسه وقد اختُصر ، شيء سيكون فريده هو أول من يحاول توضيحه : ومثال ذلك ما قبل الشعور (فالنكتة تجعل فكرة لاشعورية مشتركة تنتقل إلى شعور المتحاورين ، إذ تعبّر

(*) - سنستخدم المقابل العربي «تصعيد» للمصطلح الأجنبي «Sublimation» عندما نكون في مجال الحديث عن علم النفس والتحليل النفسي ، والمقابل العربي «تسامي» في مجال الأخلاق والدين «م» .

بمسعى وحيد، يثير علاوة من اللذة، أول رقابة بين اللاشعور وماقبل الشعور
وثاني رقابة بين ما قبل الشعور والشعور، على خلاف العمل في الحلم الذي
يتم في زمنين، أو الكبت (الذي يحكم على الفرد بضغوط أعراض باهظة
التكاليف ومضنية ليكافح عودة المكبوت، في حين أن التصعيد يحرره في
وقت واحد من اندفاع الدافع ومن متطلبات الرقابة، إذ يتيح لهذا الدافع أن
يتحقق في مشروعات ليست ذميمة بالنسبة للرقابة). ومن هنا منشأ الإبهام
الأول: يبدو التصعيد، الذي يصنعه فرويد بين آليات الدفاع، أنه آلية تحرر
بالقدر نفسه.

والمعنى الأخلاقي لهذا المصطلح مكتسب منذ القرن الثامن عشر.
فلأنبرغ، في مجموعته الرائعة، مجموعة مختارات، اكتشف اللاشعور،
تاريخ الطب النفسي الدينامي وتطوره (١٩٧٠)، يجده في رواية من جزئين
لهنريك ستيلنغ عنوانها «تيوبالد أو المتعصب: تاريخ حقيقي»، نشرت عام
١٧٨٥ في ليبزغ وفرانكفورت، حيث يحتوي الجزء الأول منها على سرد
لعلاج نفسي مستوحى من البروتستانتية: صبية عازبة عهد بها، بعد أن
عولجت عبثاً من إصابة بالاكئاب الهستيري، إلى راع بروتستانت مختص
بهذا النوع من العلاج. ويبين الراعي للصبيّة، خلال محادثة طويلة، أن كل
شيء في الطبيعة مخلوق على صورة الإله، فكرة حب، وأن الموجود المحب
يكابد الحاجة إلى أن يتحد بالموجود المحبوب. وتعترف المرأة الشابة عندئذ
بسرّها المزدوج، سر حبها المعاق لتيوبالد وسر خطيئة ارتكبتها معه. ويشرح
لها الراعي عندئذ أن هوى الحب يرتكز على «الغريزة الجنسية»، الغريزة
الحيوانية لتكاثر النوع، ولكنها الغريزة «المطهرة والمتسامية». ثم يتوصل
الراعي إلى نتيجة مفادها أن تيوبالد يطلب الزواج بالمرأة الشابة ويوافق أهلها
على هذا الزواج.

وهذا المصطلح استخدمه على وجه الخصوص فيكتور هيغو في
فرنسا، واستخدمه في ألمانيا نوباليس، وشوبنهاور، ونيتشة (الذي يتكرر

المصطلح لديه ما يقارب اثنتي عشرة مرة). والتسامي، في رأي نيتشه، ذي التأثير الكبير في البلدان الناطقة باللغة الألمانية في مستهل القرن العشرين، ناجم عن «الكف» (الذي سيسميّه فرويد الكبت) وينطبق على الدوافع العدوانية والجنسية على حد سواء (في حين أن فرويد لن يتكلم إلا على الدوافع الجنسية بهذا الصدد؛ والحقيقة أنه لن يتوفر له الزمن الكافي ليفكر مجدداً بنظريته في التصعيد بعد أن أدخل مفهوم دافع الموت). وتظل معرفة الدوافع في رأي نيتشه، حتى في أشكالها الأكثر تسامياً، ممكنة: «طبيعة الجنسية ودرجتها لدى الإنسان تجدان دربهما حتى في إنجازات فكره العليا» (ماوراء الخير والشر). فثمة قرابة، كما سيلفت لو أندرياس - سالومه نظر فرويد إلى ذلك فيما بعد، بين نتيجة تحليل نفسي سعيدة وبين الإنسان الأعلى النيتشي الذي حقق التجاوز والتسامي في النزاع بين دوافعه والأخلاق العرفية، مصدر الدّلّ والضعيفة، وأصبح حراً، واحتل مكانه ماوراء الخير والشر، إذ شيدّ سلم قيمه الخاص وأخلاقه الخاصة.

٢- مثال على التصعيد: اكتشاف فرويد التحليل النفسي

الشهية التي يكتسب بها فرويد الطفل عدة لغات اكتساباً مبكراً، والاهتمام الذي يوجّهه فرويد المراهق إلى الدراسات الكلاسيكية، والطاقة التي يخصصها وهو راشد شاب لفاعليات البحث العلمي في مجالات علم الأعصاب، والتشريح المرضي، وعلم النفس الصيدلاني، تشير إلى وجود ميل لديه أو وجود استعدادات مسبقة تصعيدية قوية، ولكنها لما تجد موضوعاً ثابتاً، ثم يحدث المسعى الحاسم: التحليل الذاتي لأحلامه، الذي قاده من عام ١٨٩٥ إلى عام ١٨٩٠، بالتوازي مع فهم أفضل يكتسبه من أحلام مرضاه الأوائل وأعراض هؤلاء المرضى الذين يطبق عليهم تقنية التحليل النفسي بمقدار ما يحكم إتقانها. وبهذا التحليل الذاتي، الذي جعل فرويد من صديقه فليس المؤتمن على أسرارهِ ومستودع بوحهِ، وجعل منه خلال

بعض من الزمن، خلافاً للصواب، ذلك الفرد المفترض أنه يحسن التفسير، يخفف فرويد عبء عدة أعراض رهابية شخصية، ويضعف حصره ومزاجه الاكتسابي، وينهل الشجاعة لمتابعة طريقه العلمي وحده بعد القطيعة مع بروير، ويتحقق من أن الحلم المجاز رغبة، ويكتشف عقدة أوديب، واستيهامات الغواية والمشهد البدائي والخصاء، ويمثل في حالة النشوء، على شكل أفكار بالصور، عدداً كبيراً من مفهومات المستقبل الأساسية في التحليل النفسي، بدءاً من مفهوم الجهاز النفسي المؤلف من ثلاث مجموعات: الشعور، وما قبل الشعور، واللاشعور. وتكون هذه المجموعة من الكشوف، نواة النظرية الفرويدية الأولى، تصعيداً تام الإيجاز سيكون فرويد على وعي به فيما بعد وسيعترف به اعترافاً صريحاً بعد بضع سنين، عام ١٩٠٥ على وجه الضبط، حين لجأ للمرة الأولى إلى استخدام مصطلح Sublimation، الشائع في ذلك الزمن، ليدل على آلية من آليات الدفاع ضد الدوافع.

إنه هنا تصعيد تام الإيجاز لا مجرد ميول أو استعدادات مسبقة تصعيدية. وثمة، في رأينا، سمتان تميزان التصعيد من الميول أو الاستعدادات المسبقة التصعيدية. فالتصعيد، بالمعنى الفرويدي الدقيق للمصطلح، يُعرف، من جهة، بطبيعة نتاجه، وأعني اكتشافاً، وتأسيساً، وعملاً أدبياً وعلمياً وفنياً، ويعرف بالقيمة التي تضفي الحضارة، القيمة المؤكدة لهذا العمل، ولهذا الاكتشاف، ولهذا التأسيس، ويعرف بقدرته على أن يوقظ أو يوطد، بدوره، ميولاً أو استعدادات مسبقة تصعيدية لدى أولئك الذي يسلكون دربه، وتلك هي حالة التحليل النفسي تماماً. والنهج الفرويدي، من جهة أخرى، يتقل، كما يتنا في كتابنا التحليل الذاتي لدى فرويد (١٩٧٥)، من الرؤية إلى المعرفة إذ يقتصد في المستويات الوسطى للتعبير بالرمز. فما يدركه فرويد إدراكاً حدسياً، ينقله مباشرة إلى صيغ

وقوانين وتمفصلات مجموعات . ومن خلال المادة العيادية التي تكوّنت من الأحلام التي جمعها من أحلامه وأحلام مرضاه وتعزّزت بالأساطير القديمة وينسجج الأعمال الأدبية الكبيرة، يدرك فرويد قانوناً يضيف عليها البنية، قانوناً يفك رموز كتابته التي لاتزال غير معروفة حتى الآن . ومن هنا منشأ غزارة من الصيغ، في أحلامه من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٨٩٨ ، والتسجيلات، واللوحات، والملصقات، والأنظمة، واللوائح، والمصطلحات الجديدة، والتسميات التي مصدرها دراسة أسماء المواقع الجغرافية، ودراسة أسماء الأعلام، ودراسة النقوش، وعلم التصنيف . ومن هنا، فإن للأشياء «التي يراها» فرويد، في هذه الأحلام ذاتها، شفافية ووضوحاً يندesh منها الحالم نفسه، على الرغم من الضباب الذي يحيط بها . فالتصعيد، هنا، إنما كان القفز من المعطيات الحسية الخالية من الترميز إلى منظومة كتابة قادرة على أن تنظمها، إذ يختصر فرويد وساطة اللغة المحكية والفكر الاستدلالي، وساطة يمسك بها معظم الموجودات الإنسانية .

٣- إبهامات التصعيد في التحليل النفسي

مفهوم التصعيد يستسيغه في أيامنا هذه كثير من المحللين النفسيين استساغة أقل، يسبب الصعوبات في تحديد معالمه العيادية ، ويسبب ضرب من التموج النظري في تمفصله مع مفهومات أخرى في التحليل النفسي، ويسبب الاستخدام التعسفي والبسط الذي كان قد قام به ضرب من النقد التحليلي النفسي المطبق على الأعمال الأدبية والفنية، قاطعاً أية صلة له بممارسة العلاج . ولهذا السبب يتردد بعضهم في استخدامه .

ولكن هذا المفهوم، كما يلاحظ لابلاش وبونتاليس في معجم مصطلحات التحليل النفسي (١٩٦٧)، «مؤشر على مقتضى من مقتضيات المذهب لانرى سبيلاً إلى الاستغناء عنه» . وهذا الوضع المبهم للتصعيد يبدو لنا أن تجاوزه مشعّر .

دفاعية متأخرة، مصدرها المرحلة التناسلية، تتوطد خلال المراهقة بكل مداها، وربما تكون الآلية الأخيرة، من آليات الدفاع، التي عليها أن تتكوّن خلال النمو النفسي الجنسي. إنها آلية تتكوّن بعد المرحلة الأوديبيّة- تبدو مظاهرها الأولى لدى الطفل مع تجاوز عقدة أوديب- ووظيفتها ناجمة بصورة منطقية كافية عن خصائص الاقتصاد التناسلي، حيث تتمّ التسوية بين الشهوانية والحنان بالنسبة لموضوع الحب، وحيث اللذة التناسلية تنصّدر اللذات قبل التناسلية، إذ تتجاوزها، تراقبها، وتحفظ بها بوصفها عرضية (وذلك يطابق تخطيطية جاكسون للتكامل، التي تظلّ نظرية فرويد الأولى موسومة جداً بسمتها). وتلغي الدوافع الجزئية نفسها منذ الآن فصاعداً (النزعة إلى الاستعراء، والتلصّص، والسادية، والمازوخية) وقد استُخدمت استخداماً جزئياً. أ يكون على رواسيها غير المندمجة (وغير قابلة للاندماج دون شك) في حياة الحب التناسلية أن تتطلّب الكبت، أم هل تفرغ شحنتها في انحرافات جنسية بفعل نكوص إلى نقاط تثبيت سابقة؟ وثمة حلّ ثالث ممكن عندئذ، وعندئذ فقط: هذه الرواسب الدافعية الفاعلة والجهازية يمكنها أن تُستخدم في فاعليات إنسانية بصورة نوعية ذات قيمة في نظام المجتمع، والثقافة، والحضارة. وهذا الحلّ ممكن عندئذ فقط، ذلك أن المراهق، والراشد، يحتاز معلومات عن هذه الفاعليات بفعل التربية التي يتلقاها، ويحتاز المصادر الداخلية لبياسرها، بفعل عملية نضجه. فجميع الموجودات الإنسانية، إذا استثنينا العصبيين والمتحرفين والمتخلفين عقلياً، لديها الإمكان إذن لبلوغ التصعيد. والحال أن فرويد يقتصر من الناحية العملية، حين يضرب أمثلة مشخّصة على التصعيد تاركاً ميدان النظرية، على ميدانين: الإنتاج الفني والتقنيّ الفكري الذي يمثل فيه العلم ذلك الشكل الكامل، ولا يذكر أبداً إلا المبدعين العظام: ليوناردو فنسي، ميكائيل أنج، وموسى (تناقض جديد)...

فهل التصعيد يمكنه أن يوصف بمصطلحات التحليل النفسي على وجه الحصر، أي يدلّ على سيرورات نفسية داخلية (فالدافع يحتفظ فيه، على سبيل المثال، بمصدره واندفاعته، ولكنه يغيّر فيه الهدف والموضوع)؟ وهذه السيرورات هي، مع ذلك، من العمومية بحيث يفقد المفهوم نوعيته. أو هل ينبغي لنا أن ندخل معيار القيمة الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية، وفي هذه الحال لا يُعرف التصعيد إلا بنتائجته النفسية الخارجية ولم يعد مفهوماً من مفهومات التحليل النفسي؟

إن إيهاماً مماثلاً موجود لدى كل محلّل نفسي في ممارسته. فعندما يشرع مريض من المرضى في الكلام على اهتمام جديد في حياته، على تغيير في فاعلية، أو على توجه، بل على خطأ في الحياة يدعوه، أو على عمل، أو مشروع يباشر فيه توظيف طاقته النفسية، فإن المحلل النفسي يلقي نفسه، ولو أنه غير محروم من عناصر التقويم، محروماً من المعايير الحاسمة ليفصل إن كان المقصود بما يتكلم عليه ضرباً من انزياح خاص بالمقاومة (انزياح بالنسبة للتحويل، لتذكّر مشهد طفلي، أو بالنسبة لاحتياز الشعور باستيهام)، انزياح يتطلب متابعة نشيطة لعمل تحليلي نفسي، عمل التفسير، أو إن كان المحلل النفسي أمام انزياح خاص بتصعيد «حقيقي» سيحقق بفضل المريض إمكانات لاتزال حتى ذلك الحين مكفوفة أو لم يمارسها، وسيجد غمطاً لإشباع رغباته غير عصايب-إمكانات وغمط لإشباع يعتبر المحلل النفسي عندئذ أن على المعني أن يتدبّر أمرهما، وأنه هو وحده، في نهاية المطاف، الحكم على القيمة التي يمكنهما أن يتخذاها بالنسبة له. وفي هذه الحالة، يعلّق المحلل النفسي كل حكم، سواء أكان خيراً أم شراً (وهو أمر مفهوم بالنسبة لتقدّم العلاج)، وأعني كل حكم قيمى على مشروعات المريض. ولكنه مارس من قبل ملكة الحكم لديه ممارسة حرة، وقرّر، بقرار يتجاوز كل المعطيات «الموضوعية»

المجموعة عن الوضع ، إن كان يواجه تصعيداً أو لا يواجهه ، وذلك أمر يكون حكم وجود. وثمة ، هنا ، شيء يقال ضمناً بين المحلل والمحلل ، شيء يجعلهما يقعان بالتبادل في موقع على النحو النيتشي ماوراء الخير والشر . ولهذا السبب ، فإن ما يعتبره المحلل النفسي تصعيداً يدعه بمعزل عن كل عمل تفسيري ، سواء أكانت تصعيدات منبعثة خلال العلاج أم كانت قد تكونت سابقاً لدى المريض الذي يباشر تحليلاً نفسياً (ربما تنطلق وحدها تماماً تحت تأثير العمل النفسي المنطلق في نفسه) .

فهل فاعلية التحليل النفسي هي ذاتها ضرب من التصعيد؟ هذا السؤال يبدو أيضاً مبهماً كالأئلة السابقة . ومن المؤكد أن المحلل النفسي يفرض على نفسه قاعدة التعقّف بقدر ما يفرضها على المحلل . فهما لا يلتقيان خارج الجلسات ، ولا يتبادلان إلا الكلام في أثنائها . وعلى المحلل أن يمتنع عن أي تحقيق مشخص ، أي مادي ، لرغباته وعواطفه الجنسية أو العدوانية التي يؤجّجها الوضع التحليلي في نفسه حتماً ، وتتخذ المحلل النفسي موضوعاً . ولا يقتصر المحلل النفسي بالحرى على أنه يمتنع على نحو مماثل عن أن يحقق لمريضه بالفعل أي تحقيق لرغباته وعواطفه التي تستيقظ على وجه الاحتمال لديه استجابة ، بل يحظر على نفسه ، على خلاف المحلل ، أن يعبر عنها للمعني ، ويعتبرها استجابات لتحويل المحلل ، استجابات عكس التحويل ، فيستخدمها ، بفعل عمل داخلي مزدوج من العودة إلى نفسه ومن التفحص الإبيستمولوجي ، للاستمرار في علاجه الخاص وليدرك على نحو أفضل طبيعة التحويل الذي يواجهه . ويظلّ هذا العمل مع ذلك عملاً بالمناسبة ، إذ يكتفي المحلل النفسي على الأغلب بتجربته ومعارفه ، وحسه السليم ، ولا يعرف غير فترات من التصعيد قصيرة جداً ومتباعدة زمنياً . والتعقّف المادي هنا شرط من شروط الفهم النفسي . فلذة الفهم ، والتحرير لحياته النفسية اللا شعورية الخاصة ، يعوّضانه تعويضاً كبيراً عن

التخلي عن الإشباع الدافعية المباشرة. وذلك يفترض أن المحلل النفسي صعد تصعيداً كافياً رغباته الخاصة في الإغراء، أو في السيطرة والتبعية الوجدانية، وأن له، فضلاً عن ذلك، حياة واقعية غنية على نحو كاف بالإشباع الدافعية غير المصعّدة حتى لا تسوّل له نفسه أن يتخذ مرضاه موضوعاً لدوافعه غير المشبعة.

٤- من فرويد إلى ميلاني كلاين وإلى ونيكوت

يحتفظ التصعيد من الدافع، من وجهة النظر الاقتصادية، اندفاعته: والتصعيد غير ممكن إلا للأفراد الذين حبتهم الطبيعة بقوة دافعية فطرية كبيرة: «يضع الدافع الجنسي تحت تصرف العمل الثقافي كميات كبيرة إلى حدّ غريب من القوة، وذلك من جراء الخاصية [...] التي تكمن في قدرته على أن يزيح هدفه دون أن يفقد، وهذا هو الأهم، شيئاً من شدّته» (فرويد، الأخلاق الجنسية المتملّنة والمرضى العصبي في الأزمنة الحديثة، ١٩٠٨ د). ويحتفظ التصعيد أيضاً من الدافع بمصدره، مصدر جسدي ونعتقد أن بوسعنا أن نضيف إلى منطق فرويد توضيحاً يجري بين السطور خلال ملاحظاته: الاستيهامات الداعمة للعمل الإبداعي تقدّم، من هذا المصدر الجسدي، تجسّداً، وهي في الوقت نفسه تجسّد مسبقاً الاكتشاف الذي سيفضي إليه هذا العمل. والتصعيد بالمقابل، يؤكد فرويد منذ البداية، يغيّر هدف الدافع الذي يصبح مبدعاً من الناحية الثقافية بعد أن كان دافعاً جنسياً، أي منعجاً من الناحية البيولوجية. ولا يفتأ فرويد يؤكد هذا التحوّل. وسيوضّح ونيكوت فيما بعد تموضع هذا التحوّل وسيحدّد النموذج الخاص للحيز النفسي، بدعم مزدوج داخلي وخارجي، الذي يتيح هذا التحوّل. وبدلاً من تفريغ دافعي (إما ارتقائي في أعمال متكيّفة مع الواقع، وإما نكوصي في إنجازات متخيّلة تقدّم هلوسة الشدي الغائب التي يمارسها الرضيع نموذجها الأصلي)، أي بدلاً من أن يحدث تفيدل التفريغ الدافعي في أفعال أو في صور، يستخدم

التصعيد هذا الدافع ، إذ يبدع نتاجاً يتمتع بواقع مادي واجتماعي ، مع أنه في الوقت نفسه ضرب من إسقاط استيهامات سابقة على المرحلة التناسلية بصورة عامة ودوافع جزئية لدى المؤلف غير مستخدمة . وسيحدد نيكوت موقع العمل الفني أو الفكري في المنطقة التي سيسميها انتقالية بين الواقع المادي والاجتماعي وبين الواقع النفسي الداخلي . ولهذه المنطقة بنية مفارقة : فمفارقة الشيء الانتقالي تكمن في أنه ، في الوقت نفسه ، يوجد جاهزاً ويبدعه الأقل أهمية . والحيز الانتقالي مبدع بشرط واحد : أن تحترم البيئة طبيعته المفارقة . فالأم التي تتحمل المفارقة تتيح للطفل ، الذي سيحملها بدوره أيضاً ، أن ينمي فكراً فاعلاً وكلاماً حياً . والأم التي تقتضي أن تكون المفارقة محلولة تفرض أوامر مفارقة واضطرابات في الأهلية ستترك لدى الفرد صدوعاً في تكوين الذات وفي ممارسة الأنا بعض وظائفها . فتحمل المفارقات ، والمعضلات ، والالتباسات ، والنقائص ، هي ، في رأي نيكوت ، الحافز الأول على التصعيد ، ذلك الذي سيتيح للمبدع أن يفلت من الأفكار المتلقاة ، ويتجاوز التناقضات ، ويجري مصالحات غير متوقعة .

هل التصعيد يغير موضوع الدافع ؟ يعطي فرويد في زمن متأخر (عام ١٩٣٢) جواباً إيجابياً ، ولكنه يكتفي بأن يكرر أن للموضوع الجديد قيمة اجتماعية . وينجم عن الأمثلة التي حللها فرويد أن موضوع التصعيد موضوع يجب إبداعه ، موضوعاً يقدم على أن يحتل مكان الموضوع الدافعي القديم ، ذي التوظيف القوي والمفقود (الأم التكافلية ، الأب المثالي) ، ولكنه يساهم في إنارة جديدة للأشياء والموجودات . وتكمن خصائص هذا الموضوع في أنه يقيم توافقاً واتصالاً بين استيهام ذاتي وواقع موضوعي ، إذ يدرك الواقع عندئذ بفضل الاستيهام .

ورأي فرويد في طبيعة الليبيدو ، الذي يمكن أن يصعده المرء ، تغير أيضاً . فقد أكد أول الأمر ، في ثلاث محاولات في نظرية الجنسية (١٩٠٥) ،

أن لبيدوالموضوع هو وحده الذي يمكن تصعيده، أما لبيدو الأنا فلا. وكما أن الوظائف غير الجنسية قد تلطّخها الجنسية وتزرع فيها الاضطراب، فإن دوافع الأنا يمكنها بالمقابل أن تصفّي الدوافع الجنسية وتوجّهها نحو أهداف غير جنسية. ثم اعتبر فرويد أن التحوّل من فاعلية جنسية إلى فاعلية مصعّدة يتطلب المرور في مرحلة نزع الصفة الجنسية عن اللبيدو، بمناسبة انسحاب هذا اللبيدو إلى الأنا. ويعرض كتاب الأنا والهو (١٩٢٣) طاقة الأنا على أنها «طاقة مجرّدة من الصفة الجنسية ومصعّدة» وأنها يمكنها أن تتقل إلى فاعليات غير جنسية، وأنها تكون في خدمة القصد الأكبر للإيروس، قصد يكمن في أن يوحد ويربط على حدّ سواء أجزاء الأنا وأجزاء الموضوع.

ومهما يكن من أمر، فإن مفهوم التصعيد يستجيب لدى فرويد لضرورة مزدوجة. إنها ضرورة في الحقيقة لكل علم شاء لنفسه أن يكون ذا نزعة مادية يشرح الأعلى بالأدنى: فالتصعيد يأخذ بالحسبان من الناحية السيكلولوجية الانتقال من الدافع، ذي المنشأ البيولوجي، إلى الحضارة ونشاطاتها ونتائجاتها. فكل ما هو إنساني ذو مصدر جنسي. والحضارة ضرب من تحوّل الجنسية. يضاف إلى ذلك، كيف ندلي بالبرهان على حقائق التحليل النفسي إن لم نبين كم هي واضحة هذه الحقائق بالنسبة إلى حدّي الإنسانية الأقصيين، تكون الأعراض العصابية وعمل الابداع، الجنون والعبقريّة؟ وبوسعنا الاستنتاج أن الكبت، في رأي فرويد، إنما هو وهم ضرب من التخلّي، والتصعيد هو التخلّي دون زوال الوهم.

إن ميلاني كلاين امرأة في عصر كان على النساء خلاله أن يناضلن لنيل الثقافة. وعارسة التحليل النفسي لديها جعلتها تواجه أول الأمر، بتقنية اللعب التي كانت هي مخترعتها، أولئك الأطفال الصغار وتواجه على نحو أكثر أيضاً أعراضهم العصابية وظواهرات التوقّف لديهم عن التعلّم والفهم. وإذا كان المهم، في رأي فرويد، أن نقود الموجودات الإنسانية إلى حرية

داخلية كبرى إزاء الجنسية حتى تفتني حياتهم النفسية بالجنسية إلى الحد الأقصى، فإن المهم، بالنسبة لميلاني كلاين، أن يكون بوسع الطفل في وقت مبكر أن يصعد بفعل تربية ملائمة تعتمد على التحليل النفسي (كما ستحاول أن تفعل في البداية مع أحد أبنائها) أو، في حال غياب هذه التربية، بعلاج تحليلي نفسي ينصب على الاستيهامات اللاشعورية التي توقف سيرورة التصعيد.

وكما أن عقدة أوديب تظهر بأشكالها العتيقة، في رأي ميلاني كلاين، منذ الأشهر الستة الثانية من الحياة، يظهر التصعيد على وجه التقريب مع السنة الثانية التي يكون المسألة الكبرى فيها وإن لم يكن إلا بسبب اكتساب الكلام الذي يجعله ممكناً. وقد غيرت ميلاني كلاين رأيها كثيراً، في كتاباتها الأولى عام ١٩٣٢، حول علاقات الكف والتصعيد اللذين تقرّبهما تارة (الشرط اللازم لوجود تصعيد فيما بعد أن يكون ثمة كف أول الأمر) وتجعلهما متعارضين تارة أخرى (إذا ظل الاستيهام الأوديبى المبكر أو قبل التناسلي، أو، على وجه الخصوص، السادي العتيق الذي يركز عليه تعليم حسي حركي أو معرفي، قريباً جداً من الشعور، فإنه يستتبع ضرباً من الكف؛ وإذا ظل على مسافة كبيرة منه ومحجوباً، فإنه يتيح التصعيد). ثم يتيح لها الاكتشاف، الذي مفاده أن لدى جميع الموجودات البشرية نواتين تنظّمان الحياة النفسية تسميهما «وضعيتين»، أن تضع الأمور في نصابها. إن الوضعية الهذائية، وهي التعبير عن السادية العتيقة والعلاقة بالموضوع الجزئي، تثير تشكيلة من الدفاعات الفصامية: إنها النواة الدهانية للشخص. والوضعية الاكتئابية، المرتبطة بتكوين علاقة ثنائية المشاعر بالموضوع الكلي، تقضي إلى استراتيجية دفاعية جديدة يرافقها ظهور الدفاعات العصابية: الكف، والكبت، وتؤدّي في الوقت نفسه إلى إعادة، أو إصلاح، موضوع الحب المفقود والمفترض أنه مدمر من الناحية الاستيهامية، وإلى تكوين

الرموز. والإصلاح يكون ماهية التصعيد. وستتميز جانين شاسيغ. -
سميرجل في كتابها من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية (١٩٧١)،
مستوحية من هذه الفكرة الكلاينية، نموذجين من الإجراءات الإبداعية،
إجراءات تتوخى إصلاح الموضوع وإجراءات تتوخى إصلاح الذات.

وللتصعيد سمات مشتركة مع عمل الحداد أكثر من عمل الحلم: إن
التصعيد يولد مع الموضوع الأول الذي ينبغي لنا أن نسلّم بأننا حرّمنا منه،
سواء أكانت الأم الجيدة التي يكره الطفل، كرهاً يرافقه الحسد المدمر،
جوانبها السيئة بالنسبة له (الأطفال الذين سيولدون، وعضو الذكر الأبوي،
الذين يحتويهم رحمها)، أم الطفل الرائع الذي اعتقد أنه كذلك بالنسبة لها
وأصبح في الواقع مفترساً بفعل نهم لا يشبع. ويبدو لنا ذا أهمية أن نذكر هنا
مقطعاً من كتاب هانا سيفال الملخل إلى تأليف ميلاني كلاين (١٩٦٤)،
الترجمة الفرنسية (١٩٦٩):

«إحدى أكبر مساهمات فرويد في علم النفس كانت اكتشافه أن
التصعيد نتيجة تخلّ ناجح عن هدف دافعي؛ وسأضيف هنا أن مثل هذا
النجاح لا يمكنه أن يكون حاصلاً إلا من خلال سيرورة الحداد. والتخلّي عن
هدف دافعي أو عن موضوع تكراراً للتخلّي عن الشدي وهو انبعاث لهذا
التخلّي الأخير في الوقت نفسه. ويمكنه أن ينجح، كما في الحالة الأولى، إذا
كان ممكناً تمثّل الموضوع الواجب إهماله في الآن بفعل سيرورة من فقدان
 وإعادة التكوين الداخلي. وأعتقد أن هذا الموضوع المتمثّل يصبح رمزاً داخل
الأنّا. فكل جانب من جوانب الموضوع، وكل وضع ينبغي إهماله في
سيرورة النمو، يتيح المجال لتكوين الرموز.

«إن تكوين الرموز هو، من وجهة النظر هذه، نهاية فقدان، إنه عمل
إبداعي يحتوي على الألم وعلى كل عمل الحداد.

«وإذا كان الواقع النفسي يعاش ويتميّز عن الواقع الخارجي، فإن الرمز

يتميّز عن الموضوع؛ إنه محسوس بوصفه أن الذات أبدعته وأن بإمكانها أن تستخدمه استخدماً حراً».

ومن الممكن أن نفحص أفكار ميلاني كلاين في التصعيد فحسباً أعمق من منظور يوافق التقليد الفرويدي موافقة أكبر، وذلك باللجوء إلى مفهوم الدعم. ويقترح فرويد فكرتين في نصه المعنون من أجل إدخال الترجسية (١٩١٤): «الدوافع الجنسية تدعمها دوافع الأنا» (وذلك لا يفترض أن ثمة فقط دعم الوظائف العضوية للوظائف النفسية ودعم الأم والمحيط للرضيع، موجود مولود قبل الأوان، بل ثمة دعم داخلي)، ويقابل اختيار الموضوع الجنسي الذي يدعمه الموضوع (الأم نموذجاً الأصلي) باختيار ذات أخرى بوصفها موضوع الحب، أو بالاختيار النرجسي كما يشرحه دونه كايس: «يمكننا القول إن الدعم الذاتي مصدر النرجسية عندما يتخلّف الموضوع». ويصف جان غيومان^(١) (١٩٧٦) أهمية الدعم الذاتي، الذي يمارسه موضوع داخلي تابع أضيفت عليه الصفة المثالية، بين وسائل الكفاح ضد الاكتئاب (الدعم الذاتي لا يصلح البنيات بين النفسية القاصرة، ولكنه يتوخى أن يحل محلها). ثم يبين جان غيومان، إذ يحلّ علاقة ليونارد دوفنسي بالمكان^(٢) (١٩٧٨)، أن غياب السند الأبوي يدفع الرسّام إلى أن «يدعم باستمرار نفسه بنفسه في سجل المرئي [...] أو في عمله التشكيلي الشخصي، أو في اجترار تقاني وعلمي لانهاية له». «إن جسم الأم المتخيل، في هذا الضرب من المكان الانتقالي المرئي، هو الذي يكشف كل مرة أنه السند». وقد قارن رونه روسينيول هذا المفهوم، مفهوم الدعم الذاتي،

(١) - «الطاقة والبنيات في التجربة الاكتيائية»، مقال في المجلة الفرنسية للتحليل النفسي، ٤٠، ٦-٥، ١٠٥٩-٧٢.

(٢) - «الدعم والرغبة في الموضوع في تجربة الرسم»، النشرة السيكولوجية، ٣١، ٣٣٦، ٧٩٦-٨١٤.

بمفهوم العلاج الذاتي الذي اقترحه مسعود خان . ويكافح المبدع على هذا النحو ضد الاكتئاب وفقدان السند الحيوي (موضوع الحب ، جماعة عمل ، إلخ) بدعم ذاتي داخلي قائم على إبداعه . وسيرورة الإبداع عمل داخلي من إعادة التنظيم ناجم عن فقدان الدعم ، ويؤسس دعماً جديداً .



١ - حثل جان فيومان ، من خلال أعمال ليوناردو فنسي ، حاجة الرسام إلى أن يدعم نفسه بنفسه في سجل المرئي .

«إن جسم الأم المتخيل هو الذي يكشف في كل مرة أنه السند» .
(البشارة ، ليوناردو فنسي ، متحف قصر الخدمات في فلورنسا) .

٥ - تفسير التحليل النفسي لبعض الأعمال الإبداعية

لا يقتصر التحليل النفسي التطبيقي على أخذ التصعيد لدى المؤلف بالحسبان وعلى وضع وتواز ، في الغالب عرضة للنقاش واعتباطي ، بين الاستيهامات التي يفترض أنها وجهت حياة هذا المؤلف وبين العقدة اللاشعورية التي تستشعر وكأنها تنظيم عمله الإبداعي . والتحليل النفسي بدأ

وجوده في زمن سبق استخدام فرويد للمرة الأولى مفهوم التصعيد عام ١٩٠٥، والتفكير في الأعمال الثقافية (أدب، أساطير، فنون تشكيلية، موسيقى، أعمال فكرية) لأصول التحليل النفسي وتطوره، منظور إليه في جانبه المزدوج: علاج الأعصاب النفسية والنظرية العامة للحياة النفسية الإنسانية. يضاف إلى ذلك أن المحللين النفسيين الذين أنجزوا، على غرار فرويد، بعضاً من الكشف بدوا دائماً شغوفين بمنتجات الثقافة ويحسدون فرويد، مبدع التحليل النفسي، على السرعة والشداد الحدسيين اللذين يدرك بهما بعض الحقائق اللاشعورية ويعبر عنها. ويشعر بروير وفرويد، منذ طور التلمّسات السابقة على التحليل النفسي، النجوع العلاجي للتنويم المغناطيسي باللجوء إلى مفهوم ينتمي إلى فن الشعر الأرسطي، التنفيس، ويتصوران أن في أصل حالات التنويم المغناطيسي إرضاءً ثانوياً يصحّح أحلام النهار، إعداداً يرسم الخطوط الأولى لنمط لاحق لتحوّل الاستيهام إلى عمل إبداعي. ومنذ ربيع ١٨٩٧، تخرج المراسلة بين فرويد وفليس الإحالات الأدبية (شكسبير، غوته) بملاحظات المرضى، برهاناً على بعض السيرورات اللاشعورية وإيالة بالمثال. ويكتشف فرويد عقدة أوديب، منذ تشرين أول عام ١٨٩٧، في إحالة أدبية مزدوجة (إلى سوفوكلوس وإلى هملت) وفي إحالة سريرية مزدوجة في الوقت نفسه (إلى مريض ذكر مصاب بالوسواس وإلى سيدة عجوز أغدق عليها فرويد علاجاً محض طبي). وفي العام التالي، خلّدت أنباء كونراد-فرديناند ميير عمل البحث، لدى فرويد، في تحوّل موضوع الرغبات الطفالية في المحارم لدى الراشد. فمفهوما الرواية الأسرية والشوحد بالبطل كانا، أول الأمر، قد اقتُرحا لتفسير موضوعي الإنتاج الأدبي ومفعول النصوص على القارئ أو المشاهد. ويؤمّن فرويد نهائياً اكتشاف التحليل النفسي بالبرهان على العمل النفسي الذي يجري في الحلم والنكتة، أي في الإنتاجات النفسية التي تتوسط بين العرض العصايي

والتأج الإبداعى وتتيح لهذا العمل أن يلقي جسراً بين العمل الثقافى والعرض العصابى . والمعينة نفسها تنطبق خلال لقاءات الأربعاء عندما جمع فرويد حوله المحللين النفسيين الأوائل بدءاً من عام ١٩٠٤ ، إذ خرج من عزلته العلمية . فالعروض والمناقشات تنصبّ غالباً على المسرحيات أو الأوبرا ، على أساطير وروايات ، على استيهامات الكاتب . وأبدع فرويد منذ عام ١٩٠٧ ، قبل تأسيس مجلات التحليل النفسى الأولى ، مجموعة من الكتابات فى علم النفس التطبيقى ، أول مجلد منها هو دراسة رواية جنسن ، الغرافيقا ، التى تلتها مساهمات عديدة من تلاميذه .

ويجب غورى وتافون ، فى نصهما الذى سنجده فى هذا الكتاب ، من أجل نقد أدبى تحليلى نفسى ، عن اعتراض يؤجّه على نحو شائع جداً إلى التحليل النفسى التطبيقى : إن النصوص لا يمكنها ، على خلاف المرضى الأحياء والمتكلمين ، أن تستجيب للتفسيرات ولا تتيح إثبات صحتها أو جعلها أفضل إحكاماً . والحال ، يلاحظ المؤلفان ، أن نصاً من النصوص الأدبية ، على عكس قصة عادية ، يجد نفسه ، وفى ذلك إنما يكمن أسلوبه ، مشبعاً بالمقارنات ، والاستعارات ، والالتباسات ، التى تكون مكافئ التدايعات الحرة لدى المحلل . وهذه الأصداء ، أصداء استيهام المؤلف فى النص ، ينبغى أن تكملها أصداء التأليف لدى كثرة من القراء ، الذين ينتج بعضهم وثيقة (رسام رسوم الكتب ، مترجم ، ناقد محترف) يمكن أن يعمل عليها المفسر ، أو الذى يجتمع بعضٌ منهم فى جلسات للتدايعات الحرة الجماعية انطلاقاً من قراءتهم . يضاف إلى ذلك أن وجهاً آخر للنص يمكنه ، ما إن يظهر العمل الأدبى إلى النور ويتجاوز الافتتان الذى يمارسه ، أن ينبعث من انفصال نقاط الالتحام فى الإبداع الأدبى . ويحمل الخيال العلمى أخيراً ، بفعل قربه الأكبر من الاستيهامات وضروب الحصر وآليات الدفاع الأولية ، إلى التحليل النفسى التطبيقى مناسبات التقارب فى النتائج وتجهيد الطرائق .

وأضيف إلى ذلك أن الحركة المستمرة بين التحليل النفسي المطبق على الأعمال الإبداعية والتحليل النفسي الذي يمارسه المحللون النفسيون مع المرضى شرط من شروط الصحة بالنسبة للتحليل النفسي التطبيقي (إن المعطيات السريرية التي تساهم بها العلاجات هي التي تتيح، بالمقارنة، تفسير التحليل النفسي عملاً إبداعياً) ويمكنه أن يكون بالنسبة للتحليل النفسي مصدر إغناء مفهومي (ألم تقدم لفرويد شخصيتا أوديب ونرجس الأسطوريين أفضل اسم ممكن للتنظيمين الرئيسيين، تنظيمي الحياة النفسية؟) أو مناسبة لإبانة ناطقة على وجه الخصوص لبعض السيرورات اللاشعورية (وهكذا بدت ليلاني كلاين رواية جوليان غرين لو كنت أنا أنت*) نموذجية في التوحد الإسقاطي). يضاف إلى ذلك أن كل ممارسة ونظرية في التحليل النفسي (دينامية الأزمات في مجرى الحياة، العمل الوظيفي للمراجع المثالية، إسقاط التنظيم النرجسي لدى الفرد وصدوعه، إسقاط بنية نفسية جسمية، هجمات مدرة ضد الصلات، تشخيصات العلاقات السابقة على تكوين الموضوع، إلخ) يتميزان بتوسيع أو تعميق إضاءة التحليل النفسي السيروية المبدعة والمؤلفات التي تنتجها: إن النصوص المجموعة في البابين الثاني والثالث تشهد على هذه الخصوصية المستمرة.

الأستاذ

ديديه أنزيو

(*)-رواية لو كنت أنا أنت، جوليان غرين، ترجمة وجيه أسعد، دمشق ١٩٩٥، دار طلاس ٢٠٠٤.



٢- فرويد كما يراه جان غاسباري . إشارة إلى سرطان الفك الذي أصاب مبدع التحليل النفسي ، فم جريح كلامه سيعلّم أقواها أخرى الكلام .

الباب الأول

فرويد والتصعيد

الفصل الأول:

مقاربات التصعيد (سيغموند فرويد).....

الفصل الثاني:

من المزاح إلى الإبداع الأدبي (سيغموند فرويد).....

الفصل الثالث:

مثال على التحليل النفسي المطبق على الفن: حالة

ليونارد دو فنسي (سيغموند فرويد).....

الفصل الأول

مقاربات التصعيد

مقدمة

علم الاجتماع هو مصدر مصطلح التصعيد المطبق على الكيمياء . وبوسعنا ولا ريب أن نرى في ذلك بواعث استدفع فرويد أن يولي القيمة الاجتماعية للسيرورة التي يفترضها التصعيد أهمية خاصة .

وسيتعثر بصعوبة رئيسة من يحاول مع ذلك ، في أيامنا هذه ، أن يعرض في مجموعها نظرية فرويد في التصعيد : من المؤكد أن فكر فرويد قد طرأ عليه هنا تطور شبيه بالتطور الذي نكتشفه بالنسبة لمفاهيم التحليل النفسي . ولكن المرء قد هشه مع ذلك السمة الضبابية ، بل المتناقضة ، لتعريفات التصعيد المتتالية التي تبدو خلال مؤلفاته ، والتي سنحاول في هذا الفصل أن نقدّم صورة عنها .

وبين مفهوم التصعيد مع ذلك أنه لا غنى عنه عندما يعكف المرء على أن يفهم قدر الدوافع^(١) ، واكتساب القدرة على التصعيد في

(١) - انظر ، بالنسبة للدوافع «مراحل اللبido» من الطفل إلى الراشد» وانظر ، على نحو أكثر شمولاً ، «الدوافع : حب وجوع ، موت وحياة» ، في المجموعة نفسها .

العلاج التحليلي، والنفس الإنسانية عامة، وحتى تأثير الإنسان في العالم. وذلك في مجالات مختلفة اختلاف مجالات الفن والدين والمؤسسات الاجتماعية... وعلى هذا النحو يقترح فرويد، حين يحلل تصعيد اللواط في إطار «حالة شريب» (١٩١١). حالة سنعرض مستخلصاً من تحليلها، مصطلح الدوافع الاجتماعية. إنه يمنع بذلك ذاته قدر الدوافع اللواطية مكاناً ذا امتياز في التنظيمات الاجتماعية الإنسانية.

ونحن سنحصى أيضاً، لنشرح الاتجاهات التي يتخذها الفكر الفرويدي في المجال الذي يشغلنا، مجال التصعيد، عدداً معيناً من المشكلات التي تطرح نفسها بمناسبة التصعيد.

- هل ينبغي أن نتابع فرويد عندما يقيم علاقة وثيقة بين التصعيد والقيمة الاجتماعية للفاعلية التي تسمى مصعّدة؟ ألا يوجد في الواقع عدد لا يحصى من الفاعليات التي لا يمنحها المجتمع قيمة خاصة، ولكنها التي تتطلب مع ذلك سيرورة من سيرورات التصعيد؟ وليس بوسعنا في الواقع أن تفوتنا الإصابة بالذهول بفعل الكميات الفاحشة من الطاقة المصعّدة التي تقتضيها الحياة اليومية لفرد من الأفراد. والحال أن هذا التصعيد لا يؤمن أية سمة من السمات ذات القيمة من الناحية الاجتماعية، التي تمنحها روائع الفن أو الاكتشاف العلمي على سبيل المثال.

ومن الضروري بصورة أساسية، وفق الفكرة التي يعرضها فرويد عام ١٩٠٨ في نصه «الأخلاق الجنسية المتعدنية»^(٢)، أن نستبدل بالهدف الجنسي للدافع هدفاً آخر، غير جنسي ولكنه يمتّ

(٢) - نص سنعيد نشر مستخلص منه في هذا الفصل.

إليه بصلة : إذا لم يكن الإنسان «حيواناً سامياً» ، فإنه بالمقابل حيوان يصعد - وربما هو ذلك الذي يميّزه ، في نهاية المطاف ، من جميع الحيوانات الأخرى تمييزاً على النحو الأبرز . . .

وسيرة التصعيد لا يمكنها ، في جميع الأحوال ، أن تفهم على مستوى التحليل النفسي إلا شريطة أن نسلّم مع فرويد بالطبيعة الجائزة للموضوع الذي ينشده الدافع الجنسي^(٣) . فيكتب على هذا النحو عام ١٩١٥ ، في نصه «الدوافع وأقدار الدوافع» ما يلي : «إن ما يميّز الدوافع الجنسية هو واقع أنها يمكنها ، في نطاق واسع ، أن يحلّ بعضها محل بعضها الآخر وأن تتبادل الموضوعات بسهولة . وهاتان السمتان الأخيرتان تجعلها قادرة على نتائج بعيدة كل البعد عن مطامحها الأولى (تصعيد)» . ويستأنف فرويد هذه الفكرة بعد سنتين على صورة أخرى ، ولكن مع الإلحاح دائماً على مرونة الميول الجنسية ، في المستخلص من كتابه «المدخل إلى التحليل النفسي» ، مستخلص سنجدّه في هذا الفصل .

ويقرن فرويد التصعيد بالدوافع الجزئية^(٤) منذ الوهلة الأولى ، أي بالدوافع الجنسية غير التناسلية . والواقع أن المرء يفهم ،

(٣) - نقول ، لنستخدم تعريف الدافع الذي أطلقه لابلاش وبوناليس في كتابهما معجم مصطلحات التحليل النفسي (المطابع الجامعية الفرنسية) ، إن الدافع «مبرورة دينامية تكمن في انقفاة (طاقة ، عامل حركية) تهمّل الموجود التعفّتي يميل إلى هدف . والدافع ، في رأي فرويد ، مصدره في إثارة جسمية (حالة توتر) ، وهذه أن يلغي حالة التوتر التي تسود في مصدر الدافع ؛ وفي الموضوع أو بفضلها (لما يمكن أن يبلغ الدافع هدفه) . انظر أيضاً تعريف فرويد نفسه في الصفحات التي ستلي .

(٤) - انظر ، حول الدوافع الجزئية كتاب «مراحل اللبّيّدو» في المجموعة نفسها . ولندكر فقط أن الدوافع الجزئية (الفمية ، الشرجية ، التلصّص ، العري . . .) تميّز الأطوار قبل التناسلية من اللبّيّدو .

عندما يقرأ نصه «ثلاث محاولات في نظرية الجنسية»، أن المقصود على نحو أساسي، بالنسبة له، دوافع قبل تناسلية لم تفلح في أن تندمج بالتنظيم التناسلي النهائي. فثمة إذن علاقة وثيقة، ويمكنها أن تصبح تناقضية - كما سنرى في الفصل الأخير من هذا الكتاب - بين المكونات المنحرفة للجنسية وبين التصعيد. والواقع أن فرويد يكتب عام ١٩٠٥ قائلاً: «إن القوى المستخدمة للعمل الثقافي تنشأ على هذا النحو، في جزء كبير منها، من قمع مانسميه العناصر المنحرفة من الإثارة الجنسية». والإلحاح على دور الدوافع الجزئية في سيرورة التصعيد ستظل ثابتاً في تأليفه؛ فلنذكر على سبيل المثال هذا المستخلص من مقال يعود تاريخه لعام ١٩١٣، عنوانه: «الاستعداد المسبق لعصاب الوسواس» يقول فرويد: «دافع المعرفة يمنع الانطباع بالقدرة على أن يحل محل السادية في آلية العصاب الوسواسي. إنه في الحقيقة ليس سوى فسيل مصعد، أضيفت عليه الصفة الفكرية، من دافع الاستيلاء. ورفضه، على صورة الشك، يشغل مكاناً واسعاً في لوحة العصاب الوسواسي».

ويدرس فرويد عام ١٩١٧ قدر الدوافع الشرجية وتصعيدها المحتمل في نصه «حول نقل الدوافع، وعلى وجه أخص في الغلمية الشرجية». وسنكتشف من ذلك أيضاً مستخلصاً ذا دلالة في الفصل التالي. ويبدو أن المحللين النفسيين الذين نشروا دراساتهم عن التصعيد بعده متفقون على اعتبار مفاده أن الدوافع التناسلية لا يمكنها في الواقع أن تصعد.

- عندما يدخل فرويد عام ١٩٠٥ مفهوم التصعيد في النظرية التحليلية، فإنه يجعل منه تكويناً ارتكاسياً - مفهوماً مكرراً في رسالته

إلى الراعي فيستر بتاريخ ٢ أيار ١٩١٠^(٥). والحال أن ذلك مسألة من المسائل الرئيسة التي يطرحها التصعيد. ذلك أن التكوين الارتكاسي يفترض مسبقاً وجود اتجاه سيكولوجي شعوري، يعارض ميلاً مكبوتاً، ويتكوّن بفعل ارتكاس على هذا الميل. ولنقل، على سبيل المثال، إن الشفقة يمكنها أن تركز على كبت الرغبات السادية. ويفترض التكوين الارتكاسي نفسه مسبقاً، من وجهة النظر الاقتصادية، التوظيف المضاد لتوظيف لاشعوري ذي قوة مكافئة واتجاه معاكس. فهو يستخدم إذن كمية كبيرة من الطاقة النفسية لصيانة الكبت والتوظيف المضاد.

وتتيح لنا نصوص أخرى لفرويد، كنص «الرجل ذو الذئب» الذي سنقرأ مستخلصاً منه أيضاً فيما يلي، أن نفهم أن أي دافع مكبوت يفلت، على العكس، من التصعيد ويظلّ مشتبهاً على موضوعه الجنسي الأصيل. وهذا المفهوم المختلف للتصعيد هو، في رأينا، أكثر قرباً من الحقيقة بكثير من حيث أنه يوضح أن اكتساب الاستعداد للتصعيد خلال علاج ممكن بعد أن يُرفع الكبت؛ وقد تناولنا هذا الموضوع في بداية المدخل الحالي. وسيكتب فرويد عام ١٩٢٢، في الواقع، بمناسبة حالة سريرية: «كان يسيراً على المرء أن يأخذ فكرة عامة عن حالة الجنسية المثلية لهذا المريض. إنه لم يكن يكون صداقة ولا مصالح اجتماعية؛ ولم يكن بوسع المرء أن يمنع نفسه من تكوين انطباع مفاده أن ذلك كما لو أن الهذيان لم يكن عليه إلا أن يضطلع بالنمو اللاحق لعلاقاته بالرجل، وكأنه يتوخى أن يستدرك جزءاً مما كان قد فاته. فأهمية الأب الضعيفة في الأسرة

(٥) - رسالة واردة في هذا الفصل.

وصدمة جنسية مثلية مدلة عندما كان صبياً صغيراً كانا قد ساهما في دفع جنسيته المثلية إلى الكبت وسدّ درب التصعيد عليه»^(٦).

ويُخفّف فرويد مع ذلك من مدى نظريته في اكتساب الاستعداد للتصعيد في العلاج، إذ كتب يقول في المستخلص من نصه «الأخلاق الجنسية المتمدّنة» الذي ذكرناه آنفاً: «إن جرعة معينة من الإشباع الجنسي المباشر تبدو أمراً لاغنى عنه». ويكتب في رسالة إلى الراعي فيستر تاريخها ٩ شباط ١٩٠٩: «إن لجاحاً دائماً للتحليل النفسي منوط بمخرجين يفلح في أن يفتحهما لنفسه: تضييق الإشباع، من جهة، وسيادة الدافع العاصي وتصعيده من جهة أخرى. ودروب التصعيد... شاقّة جداً على معظم مرضانا؛ إن علاجنا ينفذ في الأغلب إلى البحث عن الإشباع. أضف إلى ذلك أننا لا نرى في الإشباع الجنسي في ذاته شيئاً يكون خطيئة أو محرماً؛ إننا نعترف، على العكس، أنه جزء ثمين من فاعليتنا الحيوية».

-تنطوي مشكلة كمية الليبيدو الجنسي التي يمكنها أن تكون مصعّدة على أهمية خاصة في سيرورة الحضارة. وتلك مسألة يعالجها فرويد في عدة مناسبات في تأليفه، على سبيل المثال، في «مساهمات في سيكولوجيا حياة العشاق» (١٩١٠)، وفي «عسر في الحضارة» (١٩٢٩)، نص سنجد في هذا الكتاب مستخلصات منه.

-نحن حتى هنا أشرنا دون تمييز إلى تغيّرات في «هدف» الدافع أو إلى تغيّر «موضوع» الدافع. وإذا كان فرويد يولي تغيّر الهدف

(٦)- فرويد: «في بعض الآليات العصابية في الغيرة والدهان الهلالي والجنسية المثلية»، في كتاب «العصاب والدهان والانحرف» (الطابع الجامعية الفرنسية).

وحده أهمية في غالبية نصوصه ، فإنه يعلن مع ذلك ، في نصه «محاضرات جديدة في التحليل النفسي» ، أن التغير يتناول الهدف والموضوع في التصعيد على حد سواء : إن ضرباً معيناً من التعديل في الهدف والتغير في الموضوع ، ضرباً يدخل في حسابان تقييمنا الاجتماعي ، نسميه «تصعيداً» . والحال أن فرويد كان قد أدخل منذ عام ١٩٢٢ ، في مقاله الموقوف على «نظرية الليبدو» والمخصص إلى إحدى الموسوعات ، إدخالاً صريحاً جداً التغير المزدوج للهدف والموضوع في سيرورة التصعيد : «مانسميه الدافع الجنسي يبدو أنه ذو طبيعة معقدة ؛ إنه جاهز دائماً لأن يتفكك في دوافع جزئية تكونه . فالجزء أو المنطقة من الجسم التي تصدر منها إثارة الدافع تسمى «المصدر» ، والمصدر هو الذي يُستخدم لتمييز الدافع . وما يميز الدوافع بعضها من بعضها الآخر أيضاً ، تمييزاً أكبر ، هو العلاقات القائمة بينها وبين موضوعاتها ، من جهة ، وأهدافها من جهة أخرى . فالهدف هو التفرغ والإشباع دائماً ؛ ولكن ذلك يتضمن أيضاً إمكان انقلاب الفاعلية إلى سلبية . والموضوع يرتبط بالدافع ارتباطاً أقل وثاقة مما كان يُعتقد للوهلة الأولى . وقد يُستبدل بالموضوع موضوعاً آخر ، والدافع الذي موضوعه خارجي يمكنه ، فضلاً عن ذلك ، أن يرتد على الفرد نفسه . والدوافع المختلفة يمكنها أن تحافظ على استقلال معين بينها أو يمكنها ، بالية تبدو لنا دائماً لغزية ، . . . أن تمتزج وتجتمع لتنجز عملاً واحداً . والدوافع ، هي أيضاً ، تقبل أن يُستبدل أحدها بالآخر ويمكنها أن تحوّل التوظيف من أحدها على الآخر ، بحيث أن الإشباع لدافع يمكنه أن يحل محل الإشباع لدوافع أخرى . ويبدو أن القدر الأكثر اتصافاً بالدلالة لدافع من الدوافع هو «التصعيد» . فالموضوع والهدف تحوّلان فيه تحوّلان بحيث أن الدافع الجنسي يثقل إشباعه في عمل لم تضف عليه الجنسية ، عمل ذي قيمة اجتماعية أو أخلاقية أكثر رفعة .

وكان فرويد يؤكد، منذ عام ١٩٠٥، في نصه «ثلاث محاولات في نظرية الجنسية»، أن هدف أي دافع غريزي يكمن في بلوغ الإشباع بواسطة التنبيه الملائم للمنطقة التي تولد الغلطة. ويشرح المثال التالي تغييراً في «الموضوع» وتغييراً في «هدف» الدافع: إن دافعاً (جزئياً) تلصصياً هدفه إشباع الفضول إزاء الأعضاء التناسلية المؤنثة سيتحول، ويصعد، إلى اهتمام فكري (تغيير في الهدف) بعلم الفلك (التغيير في الموضوع).

- عندما يدمج فرويد، عام ١٩١٤، مفهوم النرجسية^(٧) بنظرية التحليل النفسي، يميز مفهومين تمييزاً واضحاً، مفهوماً تكوين مثال الأنا ومفهوم التصعيد. ويضع فرويد التماهي بين التصعيد والتكوين الارتكاسي موضع الاتهام بصورة ضمنية، لأنه يبين أن تكوين المثال يعمل لصالح الكبت في حين أن «التصعيد يمثل المخرج الذي يتيح إشباع مقتضياته دون أن يفضي إلى الكبت». ونحن نتذكر أن نص مثال الأنا لعام ١٩١٤ يجسد مسبقاً، على نحو من الأنحاء، الأنا العليا المحلدة عام ١٩٢٣. ومن الضروري على الأقل، إن لم يكن كافياً، وجود مثال للأنا من أجل التصعيد، كما وضّح ذلك فرويد ذاته. ولهذا السبب تؤكد ابنته أنا، في كتابها المعنون «الأنا وآليات الدفاع» (١٩٣٧)، وجود علاقة ضرورية بين الأنا العليا والتصعيد. والواقع أن المسألة التي مفادها أن نعرف إن كان التصعيد ينتمي إلى آليات الدفاع بالفعل يقودنا إلى أن نستأنف المناقشة الخاصة بالعلاقات بين التصعيد والكبت: وفي رأينا أننا لا يمكننا أن نعزو إلى التصعيد وضعاً مماثل وضع آليات الدفاع الأخرى للأنا، آليات تستبعد كل تفريغ للطاقة.

- ثمة التباس يظلّ ماثلاً في رأينا بصدد التصعيد: أية علاقة

(٧)- من أجل إدخال النرجسية، انظر «النرجسية: حب الذات»، في المجموعة ذاتها. (إنه كتاب ترجمناه ونشرته وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م).

(٨)- انظر كتاب «الهُوَ والأنا والأنا العليا: الشخصية ومراجعتها» في هذه المجموعة ذاتها.

يقيمها التصعيد مع مايسميه فرويد الميول الجنسية المعاقة أو «المكفوفة الهدف»؟ إنه بذلك يشير على نحو أساسي إلى «تيار الحنان» لليبيدو الذي يقابله بـ «التيار الشهواني». وسنرى فيمايلي، في مستخلص من «السيكولوجيا الجماعية وتحليل الأنا» (١٩٢١)، أن المقصود «بداية تصعيد الميول الجنسية». وسيتحتم على فرويد، بعد أن أدخل غريزة الموت عام ١٩٢٠ في النظرية الأخيرة للدوافع، أن يعدل تعريفه، تعريف التصعيد، في نصه «الأنا والهو» (١٩٢٣): التصعيد يقتضي ضرباً من «نزع الصفة الجنسية». فالليبيدو الجنسي يتحوّل إلى ليبيدو مصعد في أعقاب انسحاب إلى الأنا، وذلك شرط لاغنى عنه لتحقيق سيورة نزع الصفة الجنسية: إن طاقة الأنا هي وحدها طاقة تجرّدت من الصفة الجنسية. فهل تتيح مع ذلك هذه الطاقة «المجردة من الصفة الجنسية»، طاقة الأنا، أن نفرض مسلّمة مفادها وجود طاقة غير غريزية^(٩)؟ (ونحن سنترك علاقات التصعيد وغريزة الموت جانباً).

- العلاقة التي يقيمها فرويد بين التصعيد والنرجسية لأن طاقة الأنا ذات طبيعة نرجسية (بفعل تحوّل ليبيدو الموضوع إلى ليبيدو الأنا أو الليبيدو النرجسي) - تتيح أن نستشفّ جزءاً من البواعث القوية على الإشباع الذي يستمدّه الفنان والمبدع من فاعليتهما. ويمكننا الاعتقاد، إذا أجمالنا الأمور، أن المبدع ينيب المنحة النرجسية مناب الإشباع الجنسي المباشر. إنها ذات أهمية رئيسة له بالتأكيد، ولكنها ذات أهمية أيضاً للثقافة. ألم يكتب فرويد^(١٠): «أليس القدر... في ذروة هذه المسرات المبتدعة... لم يعد يمكنه أن يفعل شيئاً كثيراً ضلك»^(١١)؟

(٩) - سيكون هذا السؤال موضع مناقشة في الباب الثالث من هذا الكتاب، الفصل الخامس.

(١٠) - في «عصر في الحضارة» (المطابع الجامعية الفرنسية).

(١١) - إذا صغّرنا النصوص، ونحن نعرضها، حسب الموضوع، فلأننا قد أرجعناها بصورة أساسية إلى الترتيب الزمني في الفصل التالي.

النص الأول

التكوين الارتكاسي والتصعيد

على أي نحو تُنجز إذن هذه الإنشاءات القادرة على أن تعرقل سير الميول الجنسية وتقررّ الاتجاه الذي سيتّخذه نمو الفرد؟ إنها تتكوّن، كما يبدو، على حساب ميول الطفل الجنسية التي استمرت موجودة خلال مرحلة الكمون^(١٢)، ولكنها التي حادت كلياً أو جزئياً عن استخدامها الخاص واستعملت لغايات أخرى. ويبدو أن علماء الاجتماع متفقون على القول إن السيرة التي تجعل القوى الجنسية تخود عن هدفها وتستخدمها لأهداف جديدة، سيرة أطلق عليها اسم التصعيد، تكون أحد العوامل الأكثر أهمية لاكتساب الحضارة. ونحن سنضيف عن طيب خاطر إن السيرة نفسها تؤدي دوراً في النمو الفردي وإن أصولها تعود إلى مرحلة الكمون الجنسي لدى الطفل.

وبوسعنا أن ندلي بفرض عن طبيعة آلية التصعيد. إن الجنسية تظلّ دون استخدام خلال هذه السنين من الطفولة - فوظائف التكاثري ليس لها وجود بعد-، وتلك هي، على وجه الضبط، السمة الأساسية لمرحلة الكمون من جهة؛ والجنسية ستكون من جهة أخرى منحرفة بذاتها، أي أنها منطلقة من المناطق التي تثير الغلظة ومرتكزة على الدوافع التي لن يكون ممكناً لها، تبعاً للنمو اللاحق للفرد، أن تنتج سوى عواطف انعدام اللذة. وهذه الإثارات الجنسية الحادثة تستخدم على هذا النحو قوى مضادة أو ارتكاسات

(١٢) - إحدى المميّزات الأساسية لجنسية الإنسان هي، في رأي فرويد، الدفعة المزدوجة الطور. فمرحلة الكمون تلي انحسار عقدة أوديب. إنها تنتهي في البلوغ مع تأسيس الأوليّة التناسلية (انظر الأوديب، عقدة كلية، في هذه المجموعة ذاتها).

تقيم السدود النفسية التي نعرفها (قرفاً، حياءً، أخلاقاً) حتى يكون بمقدورها أن تجمع هذه الإحساسات المنفردة قمعاً ناجماً.

النص الثاني

ما الجزء من الطاقة الذي يدخره الدافع الجنسي للعمل الثقافي لدى الإنسان؟

من المحتمل أن الدافع الجنسي، أو بالحري الدوافع الجنسية، ذلك أن استقصاء تحليلياً علّمتنا أن الدافع الجنسي تجمع مكونات عديدة، أي دوافع جزئية، ذو صياغة أقوى بكثير لدى الإنسان منه لدى غالبية الحيوانات العليا: إنه، على أي حال، أكثر دواماً لدى الإنسان، ذلك أنه انتصر انتصاراً كلياً تقريباً على الدورية التي يبدو أنه مرتبط بها لدى الحيوانات. إنه يضع تحت تصرف العمل الثقافي كمية هائلة من القوى وذلك، ولاريب، من جراء خاصية هي خاصته، بارزة على نحو خاص، خاصة مفادها أنه يزيح هدفه دون أن يفقد من شدته بصورة أساسية. ونسعى القدرة على التصعيد هذه القدرة على أن يُستبدل بالهدف الجنسي في الأصل هدفاً لم يعد جنسياً ولكنه قريب للهدف الأول من الناحية النفسية. وقد يحدث أن يطراً على الدافع، لمعارضة هذا الاستعداد للانزياح الذي تكمن فيه قيمته الثقافية، تثبيت لازب على نحو خاص يجعله غير قابل للاستخدام ويحوّله بالمناسبة إلى مانسّميه ضرورياً من الشذوذ. وقوة الدافع الجنسي الأصلية كبيرة قليلاً أو كثيراً تبعاً للأفراد: فالمقدار من القوة الذي ينذره للتصعيد متبدل بالتأكيد. ويبدو لنا أن التكوين الفطري لكل فرد هو الذي يقرّر أول الأمر أهمية الجزء من الدافع الجنسي الذي يبين أنه قابل لأن يكون مصعّداً ومستخدماً. يضاف إلى ذلك أن الحياة والتأثير الفكري الذي يمارس على الجهاز الذهني يفلحان في تقديم

جزء جديد للتصعيد . وهذا السيولة من الانزياح لا يمكنها بالتأكيد أن تدوم إلى ما لانهاية ، كما أن تحوّل الحرارة إلى عمل ميكانيكي لا يمكنه أن يدوم أيضاً . وتبدو جرعة معينة من الإشباع الجنسي المباشر أمراً لاغنى عنه لمعظم البنات المتعصية ، وعندما يصيب الإحباط هذه الجرعة المختلفة حسب الأفراد يكون القصاص الناجم عنه مظاهر ينبغي لنا أن نصنّفها في عداد الحالات المرضية ، بالنظر إلى ضررها الذي تسببه للوظيفة وبالنظر إلى سمتها الذاتية ، صمة فقدان اللذة .

النص الثالث

هل التصعيد «تكوين ارتكاسي» رسالة من فرويد
إلى الراعي فيستر

فيينا، IX، بيرغاس ١٩

١٩١٠-٥٢

عزيزي الدكتور

إنني واثق من أنك لا تحتاج أية حاجة إلى مقدّمة أو إلى ملاحظات مني . وإذا خطرت ببالي ، خلال القراءة ، فكرة يمكنك أن تفيد منها ، فإنها ستكون تحت تصرفك ، وذلك أمر بدهي^(١٣) . كتابك الكونت^(١٤) أترقب صدوره بنفاد صبر ، لأن كتابي عن ليونار سيصدر خلال هذا الشهر الجميل ، شهر حزيران .

ما تسميه «تعويضاً» أفهمه في ظل مفهوم «التصعيد» أو في ظل المفهوم المماثل ولكنه الأوضح ، مفهوم «التكوين الارتكاسي» . ولا بدّ لك من أن

(١٣) - العبارة واردة في الرسالة باللغة الفرنسية .

(١٤) - المقصود كتاب لفيستر : روح الكونت زازندوف .

تكون قد اكتشفتهما، كليهما، في قراءات ورسنرية^(١٥). إنها ليست سوى «وجبات» هزيلة لا يمكنها أن تحل محل مدخل إلى التحليل النفسي. ولهذا السبب أحنّ إلى كتابك «التعليم التمهيدي» الذي ليس لدينا شيء نقارنه به. إن الدكتور هيتشمان^(١٦) يعمل حالياً هنا على تأليف شميطة^(١٧) لنظريات التحليل النفسي^(١٧). وذلك ينبغي له أن يكون ضرباً حقيقياً من التجميع لما هو مشتت كثيراً في كل مكان ولا يقدم شيئاً للمبتدئ؛ إنه يوضع أيضاً وفق وجهات النظر التاريخية الطبية.

أمل أن تكون على وفاق مع قرارات نورمبورغ وأن تظلّ بأمانة إلى جانب يونغ. أريد أن يكتسب السلطان الذي سيسوّغ فيما بعد مكانه على رأس الحركة برمتها.

سنذهب هذا الصيف إلى شاطئ من الشواطئ الهولندية (بصورة محتملة على الأقل)، ذلك أننا لا نريد أن نبعد لأكثر من مسافة يوم سفر عن هامبورغ، حيث جدتي لأمي، ذات الثمانين عاماً من العمر، تظهر كل الضروب من علامات الضعف. وإذا مضت الأمور كما نشتهي، فإن سفرنا السنة القادمة - الخامسة والعشرين منذ مناسبة معينة - سيكون إلى سويسرا ثم إيطاليا فيما بعد.

أحييك تحية المودة وأنتظر كونتك المقدس.

فرويد المخلص لك

ملاحظة - وجود بعض التلاميذ في انغلترا سيكون أمراً جديداً بقدر ماهو ثمين.

(١٥) - فرويد: التحليل النفسي، فيينا، ١٩١٠. خمس محاضرات ألقاها هام ١٩١٠ في جامعة كلارك، ماساشوسن، الولايات المتحدة الأمريكية. (ورسنتر مدينة في انغلترا م).
(١٦) - إدوارد هيتشمان (١٨٧١-١٩٥٧): محلل نفسي في فيينا ثم في بوسطن، الولايات المتحدة.

(١٧) - شميطة: عرض شامل لعناصر موضوع م.

(١٧) - إدوارد هيتشمان، النظرية الفرويدية في الحساب، لينغ وفيينا، دوتيك، ١٩١١.

النص الرابع

١- دوافع الحب التي نحاول الحضارة تربيتها

نحن نعلم أن الدافع الجنسي ينقسم في البداية إلى مجموعة كبيرة من المكونات - أو ينشأ بالحرى من هذه المجموعة - لن يكون ممكناً لجميعها أن تندمج في تشكيلها اللاحق ، بل لابد لها قبل ذلك من أن تقمع أو تُستخدم استخداماً على نحو آخر . إنها قبل كل شيء المكونات الدافعية ذات العلاقة بالاهتمام بالمواد البرازية التي بدت أنها لا تتلاءم مع المقتضيات الجمالية لحضارتنا منذ ، على ما يبدو ، أن رفعنا ، إذ انتقلنا إلى وضعية الوقوف ، عضو الشم لدينا فوق سطح التربة ، ثم جزء كبير من الاندفاعات السادية التي تنتمي إلى حياة الحب . ولكن جميع سيرورات النمو هذه لا تمس إلا الراقات العليا من هذه البنية المعقدة . وتظل السيرورات الأساسية التي تؤمن إثارة الحب ثابتة . والغاطي يرتبط بالجنسي ارتباطاً صميمياً جداً ولا انفصام له ، فوضعية الأعضاء التناسلية - بين البول والبراز - تظل العامل المحدد الثابت ويمكننا القول هنا ، إذ نستخدم عبارة مشهورة قالها نابليون العظيم : التشريح ، إنه القدر . أما فيما يخص الأعضاء التناسلية ذاتها ، فإنها لم تشارك في نمو أشكال الجسم الإنساني نحو الجمال ، وظلت حيوانية والحب ، في أيامنا هذه ، حيواني على هذا النحو بقدر ما كان حيوانياً على الدوام . ودوافع الحب تقبل التربية بصعوبة ، وتفضي تربيتها تارة إلى نجاح كبير وطوراً إلى نجاح ضعيف جداً . وماتريد الحضارة أن تفعل بهذه الدوافع لا يبدو أن بمقدورها بلوغه دون ضرب محسوس من فقدان اللذة ، واستمرار الحركات النزوية غير المستخدمة يبدو في الفاعلية الجنسية انعدام الإشباع .

٢- ما يجعل الإنسان قادراً على أعظم الإنجازات

ربما ينبغي لنا عندئذ أن نألف أمراً مفاده أن التوفيق بين مطالب الدافع الجنسي ومقتضيات الحضارة شيء متعذر على الإطلاق وأن التخلي، والألم، وكذلك الخطر المائل، خلال مستقبل بعيد جداً، في أن يشهد النوع الإنساني انطفاءه من جراء غموض الحضارة، لا يمكننا تجنبه. ويرتكز هذا الإنذار (*) القاتم، في الحقيقة، على الفرض الوحيد الذي مفاده أن انعدام الإشباع الذي تسببه الحضارة هو العقوبة لبعض الخصائص التي جعلها الدافع الجنسي خصائصه تحت ضغط الحضارة. ولكن هذا العجز ذاته، عجز الدافع الجنسي عن تأمين الإشباع الكامل، منذ أن يخضع للمقتضيات الحضارية الأولى، يصبح مصدر الروائع الثقافية الأكثر عظمة، التي أُنجزت بفعل تصعيد لمكوناته الدافعية يتنامى تحريضه باستمرار. فأى باعث، في الواقع، يوجد لدى الناس، لاستخدام الدوافع الجنسية على نحو مختلف إذا كان بوسعها أن تؤمن، بفعل ضرب من التوزيع، إشباعاً يمنع لذة كاملة؟ إنهم لن يبتعدوا أبداً عن هذه اللذة ولن ينجزوا أي تقدم. ويبدو على هذا النحو أن الفارق غير القابل للتقليص بين مقتضيات دافعين - الدافع الجنسي والدافع الأناني - هو الذي يجعل الناس قادرين على الإنجازات الأكثر رفعة على الدوام، يرافقها في الحقيقة خطر مستمر يزرع تحت عبثه حالياً الأفراد الأكثر ضعفاً على صورة العصاب.

(*) - المقصود هو المصطلح الطبي، فتحة تشخيص للمرض وإنذار «م».

النص الخامس

التصعيد: منفذ يلبي مقتضيات

الأنا ويجنب الكبت

لنبحث حالياً العلاقات بين تكوين المثال والتصعيد. إن التصعيد سيرورة ذات علاقة بليبيدو الموضوع ويكمن في أن الدافع يتجه صوب هدف آخر بعيد عن الإشباع الجنسي. والإلحاح هنا منصب على الانعطاف الذي يبعده عن الجنسي. وإضفاء المثالية سيرورة ذات علاقة بالموضوع وبها يعظم الموضوع ويسمو من الناحية النفسية دون أن يمس التغير طبيعته.

وإضفاء المثالية ممكن في مجال لبيدو الأنا بقدر ما هو ممكن في مجال لبيدو الموضوع. ومثال ذلك أن المبالغة في التقدير الجنسي للموضوع ضرب من إضفاء الصفة المثالية عليه. وهكذا فإن علينا، بسبب كون التصعيد يدل على سيرورة ذات علاقة بالدافع وإضفاء المثالية يدل على سيرورة ذات علاقة بالموضوع، أن نحافظ على المفهومين منفصلين كل منهما عن الآخر.

وتكوين مثال الأنا غير متميز في الغالب من تصعيد الدوافع، على حساب فهم واضح. فذلك الذي استبدل بنرجسيته^(١٨) إجلال مثال للأنا سام لم يفلح بالضرورة مع ذلك في أن يصعد دوافعه الليبيدية. ويتطلب مثال الأنا، في الحقيقة، هذا التصعيد ولكنه لا يبلغه بالضرورة؛ فالتصعيد يظل سيرورة خاصة؛ والمثال يمكنه أن يحضه على المباشرة ولكن حصول التصعيد يظل مستقلاً عن مثل هذا الحض بصورة كاملة. ولدى العصائيين، لمجد على وجه الدقة أكبر الفوارق في التوتر بين نمو مثال الأنا وكمية التصعيد لدوافعهم الليبيدية الأولية. وإنه لأمر، على وجه العموم، أكثر صعوبة بكثير أن نقنع من لديه مثال الأنا أن

(١٨) - انظر، بالنسبة للنرجسية، كتاب النرجسية: حب الذات، في المجموعة ذاتها، (ملاحظة لجنة الإشراف) وقد نشرته وزارة الثقافة في دمشق، ترجمة وجيه أسعد «م».

ليبيده يظل كامناً في وضع غير مناسب من أن نقنع إنساناً بسيطاً ظلّ معتدلاً في ادعاءاته . فلتكون المثال والتصعيد أيضاً علاقات مختلفة كل الاختلاف بالعوامل التي تحدّد العصاب . إن تكون المثال يزيد مقتضيات الأنا كما رأينا ، وهذا التكون هو الذي يعمل على نحو أشد قوة لصالح الكبت ؛ أما التصعيد ، فإنه يمثل المنفذ الذي يتيح تلبية هذه المقتضيات دون أن يقضي إلى الكبت .

النص السادس

التوزعات المختلفة للدوافع الشرجية في المرحلة التناسلية

قادتني الملاحظة التحليلية النفسية ، منذ عدد معين من السنوات ، إلى قرّض مفاده أن اللقاء المستمرّ لخصائص الطبع الثلاث هذه : طبع نظامي ، مقتصد ، حديد ، يدلّ على تعزيز للمكوّنة الغلمية الشرجية في التركيب الجنسي للأشخاص الذين يحدث لديهم خلال النمو أن تتكوّن هذه الصيغ ذات الامتياز من ارتكاس الأنا بفعل استخدام غلميتهم الشرجية (١٩) .

و كنت أحرص عندئذ على أن أجعل معروفة علاقة مكتشفة في الوقائع : أما عن تقييمها النظري ، فإنه لم يكن يشغلني إلا قليلاً . ومنذ ذلك الزمن اعتمد هذا التصوّر اعتماداً كلياً : فكل خاصّة من هذه الخصائص الثلاث ، البخل والتحدلق والعناد ، ناشئة من مصادر دافعية للغلمية الشرجية أو - حتى نصوغ فكرتنا على نحو أكثر حذراً وأكثر كمالاً - تستمدّ معونات قوية من هذه المصادر . والحالات التي تتميز بسمة خاصة بفعل اجتماع العيوب الثلاثة التي ذكرناها (طابع شرجي) لم تكن في الواقع سوى الحالات القصوى التي كان لا بدّ فيها للارتباط الذي يعنينا أن يبين حتى بملاحظة عامة .

(١٩) - «الطبع والغلمية الشرجية» ، ١٩٠٨ ، G.W. ، المجلد ٧ . الترجمة الفرنسية في العصاب ، اللحان والانحراف (المطابع الجامعية الفرنسية) . وهو نص مكرّر في مراحل اللهيبدو : من الطفل إلى الراشد ، في المجموعة نفسها .

وبعد بعض من السنين، استخلصت من كمية من الانطباعات، وقد قادتني تجربة تحليلية قاسرة على نحو خاص، تلك النتيجة التي مفادها أنه كان ينبغي، في ثو الليبيدو الإنساني، أن نعرف «تنظيم قبل تناسلي» يسبق طور الأولية التناسلية، تنظيم تؤدي فيه السادية والغلمية الدور القائد^(٢٠).

وكانت المسألة التي مفادها أن نعرف إلى أين انتقلت فيما بعد الحركات النزوية للغلمية الشرجية أمراً لا مفرّ منه منذئذ. فما كان مصيرها إذن عندما كانت قد فقدت أهميتها بالنسبة للحياة الجنسية من جراء تأسيس التنظيم التناسلي النهائي؟ فهل كانت قد استمرت من حيث هي كذلك ولكن في حالة الكبت مع ذلك؟ أم كان محكوماً عليها أن تُصعّد أو أن تُستهلك بفعل انتقال إلى صفات الطبع أو كانت قد وجدت قبولاً من تبين الجنسية الجديد الذي تحدده أوليّة الأعضاء التناسلية؟ أو بالحري، إلى أي حدّ أو على أي نحو، مادام أي من هذه المصائر لا يمكنه على ما يبدو أن يستبعد المصائر الأخرى، تتوزّع الإمكانات التي تقرّر مصير الغلمية الشرجية التي مصادرها العضوية لا يمكن أن يعوقها مع ذلك مسرحة التنظيم التناسلي؟

النص السابع

العلاقات بين التصعيد والحضارة

ثمة عدد معيّن من هذه الغرائز تفنى بحيث ينبعث مكانها شيء نسمّيه لدى الفرد خاصة من خصائص الطبع. والمثال الأجدر بالملاحظة على هذه الآلية كان الطبع الغلمي الشرجي لدى الطفل قد قدّمه لنا. والاهتمام الأولي الذي يوليه الغلمي الشرجي وظيفّة الإفراز، أعضاءها ونتاجاتها، يتحوّل خلال النمو إلى مجموعة من الصفات نعرفها جيداً: الشح، وحسّ النظام، والميل إلى النظافة. وإذا كانت هذه الصفات، في ذاتها، ذات قيمة كبيرة

(٢٠) - (١) الاستعداد للعصاب الرسواسي، G.W.، ١٩١٣، المجلد ٨.

وموضع ترحيب، فإن بإمكانها على الأقل، حين تتفاهم، أن تكتسب رجحاناً غير مألوف وتتيح المجال عندئذ لما نسميه «الطبع الشرجي». ونحن لانعرف كيف يحدث ذلك، ولكن أي شك يخص صحة هذا التصور غير قائم^(٢١). والحال أننا رأينا أن النظام والنظافة يشكّلان جزءاً من الطلبات الأساسية للحضارة، على الرغم من أن ضرورتهما الحيوية ليست بادية بصورة واضحة للعيان وأن هذه الضرورة أقل وضوحاً أيضاً من استعدادهما لتكوين مصادر لذّة. أما وقد ألقينا ضوءاً على هذه النقطة، فإن التشابه بين سيورة الحضارة وتطور الليبيدو لدى الفرد كان لا بدّ له من أن يثير دهشتنا مباشرة. وستكون دوافع غريزية أخرى نزاعة إلى أن تعدل الشروط الضرورية لإشباعها، إذ تزيجها، وأن تعين لها دروباً أخرى، وذلك أمر ذو علاقة في غالبية الحالات بآلية نعرفها جيداً: التصعيد (تصعيد أهداف الدوافع)، ولكنه أمر ينفصل عن هذه الآلية في بعض الحالات. ويكون تصعيد الدوافع سمة من السمات الأبرز في النمو الثقافي: إنه هو الذي يتيح للمفاعليات النفسية السامية، العلمية والفنية أو الإيديولوجية، أن تؤدي دوراً ذا أهمية كبيرة في حياة الموجودات المتمدينة.

النص الثامن

١- بمناسبة حالة الرئيس شريبر

مبحث أسباب الأمراض الجنسية غير واضح على الإطلاق في الدهان الهذائي (البارانونيا): والسمات البارزة للتسبب، على العكس، بهذا الدهان الهذائي هو ضروب اللذّة والصدّ الاجتماعي لدى الرجل على وجه الخصوص. ولكننا إذا نظرنا على نحو أكثر عمقاً بعض الشيء في هذا المرض، فإننا نرى عندئذ أن العامل الفاعل حقاً في هذه الجروح الاجتماعية

(٢١) - انظر على وجه الخصوص مساهمات جوتز الجديدة والعديدة في هذا الموضوع.

ناجم عن الدور الذي تؤديه المكونات الجنسية المثلية للحياة الوجدانية في هذه الجروح الاجتماعية. ومادامت أية حياة نفسية، وهي تعمل عملها الوظيفي على نحو سوي، تمنعنا من أن نغوص بنظرنا في أعماقها، فإن بوسعنا أن نكون على حق في أن نشك في أمر مفاده أن لعلاقات الفرد الوجدانية بقرابه، في أحضان الحياة الاجتماعية، أوهى رابطة، من وجهة النظر الراهنة أو الوراثية، بالعلمية. ولكن الهذيان يضع هذه الرابطة في الضوء ويعيد العاطفة الاجتماعية إلى جذرها، الذي يغوص في رغبة، علمية بصورة فجأة. ولم يكن الرئيس شريبر، الذي بلغ هذيانه ذروته في استيهام لواطى لاجدال فيه، قد أبدى على هذا النحو قط، خلال الزمن الذي كان فيه على أحسن حال. وفق جميع الشهادات.، أوهى علامة من علامات الجنسية المثلية بالمعنى العامي للكلمة.

٢- طور جنسي مثلي في نمو الطفل

أعتقد أن من المجدي والمسوغ أن نحاول إظهار مايلي: كيف تتيج منذ الآن معرفة السيورورات النفسية، التي منحنا إياها التحليل النفسي، أن نفهم دور الرغبات الجنسية المثلية في نشوء الذهان الهذائي. ثمة تقصّيات حديثة^(٢٢) جذبت انتباهنا إلى المرحلة التي ينتقل فيها الليبيدو خلال تطوره من الغلمية الذاتية إلى حب الموضوع^(٢٣). وسمّيت هذه المرحلة مرحلة الترجسية. وأثر، فيما يخصني، مصطلح الترجسية، وهو مصطلح ربما يكون أقل صحة، ولكنه أقصر وأكثر رخامة. وتكمن هذه المرحلة فيمايلي: إن الفرد السائر في درب النمو يجمع في وحدة واحدة دوافعه الجنسية، التي

(٢٢)- ج. سادجر، حالة من الانحراف المتعدّد (١٩١٠)، فرويد، ذكرى من ذكريات الطفولة لدى ليونارد دي فنسي (١٩١٠)، ترجمة ماري يونابرت إلى الفرنسية، باريس، دار غاليمار، ١٩٢٧. انظر أيضاً الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(٢٣)- فرويد، ثلاث محاولات في نظرية الجنسية (١٩٠٥)، ترجمة ريفرشون إلى الفرنسية، باريس، دار غاليمار، ١٩٢٣.

كانت حتى تلك الفترة تعمل عملها على الصيغة الغلمية الذاتية، حتى يفوز بموضوع حب، وهو يتخذ نفسه أول الأمر موضوعاً، أي يتخذ جسمه الخاص موضوعاً للحب قبل أن ينتقل إلى اختيار شخص آخر موضوعاً. وربما تكون هذه المرحلة الوسطى بين الغلمة الذاتية وحب الموضوع أمراً لإمكان لتجنبه خلال كل نحو سوي، ولكن يبدو أن بعض الأشخاص يتوقفون عندها على نحو يستطيل استطالة زمنية غير مألوفة، وأن كثيراً من سمات هذا الطور تبقى لدى هؤلاء الأشخاص في مراحل لاحقة من غوهم. وفي هذه «الذات» التي يتخذها الطفل موضوع الحب، ربما تكون الأعضاء التناسلية الجاذبية الأولية منذ الآن. وتقود المرحلة التالية إلى اختيار موضوع ذي أعضاء تناسلية شبيهة بأعضائه التناسلية الخاصة، أي إلى الاختيار الجنسي المثلي للموضوع ثم إلى الجنسية المغايرة انطلاقاً من المرحلة السابقة. وأولئك الذي يصبحون فيما بعد جنسين مثليين صريحين هم الناس الذين لم يستطيعوا. كما نفرض نحن - أن يتحرروا من هذا المقتضى الذي مفاده أن الموضوع ينبغي أن يكون له أعضاء تناسلية كأعضائهم التناسلية. والأفكار الجنسية لدى الأطفال، التي تعزو الأعضاء الجنسية نفسها إلى الجنسين أول الأمر، تمارس دون شك تأثيراً كبيراً جداً على هذا الواقع.

٢- نتائج التصعيد: الصداقة وحب الإنسانية

حين يبلغ الطفل مرحلة اختيار الموضوع المغاير لجنسه، لا تكون ميول الجنسية المثلية، كما يمكننا أن نتوقع منها، قد زالت أو توقفت، ولكنها تكون فقط قد حادت عن عرضها الجنسي واستخدمت استخدامات أخرى. إنها تتمزج عندئذ ببعض العناصر من دوافع الأنات حتى تكون معها، على سبيل مكونات «بالاستناد»، الدوافع الاجتماعية. وعلى هذا النحو فإن ميول الجنسية المثلية تمثل المساهمة التي تقدمها الغلمية إلى الصداقة، والرفقة، وروح الجماعة، وحب الإنسانية بصورة عامة. ولا يمكننا أن نكتشف، انطلاقاً من علاقات الناس الاجتماعية السوية، أية أهمية تولى حقاً هذه

المساهمات المشتقة من مصدر غلمي، من هذه الغلمية المكفوفة من حيث هدفها الجنسي. ولكن من المناسب، بهذا الصدد، أن نلاحظ أن الجنسين المثليين الصريحين، وفي عدادهم على وجه الدقة أولئك الذين يصارعون في أنفسهم الميل إلى ممارسة شهوانيتهم، هم الذين على وجه الضبط يتميزون بمشاركتهم الفاعلة على نحو أخص في المنافع العامة للإنسانية، في هذه المنافع المشتقة من ضرب من تصعيد الغلمة . . .

ويستأثر بمرضى الذهان الهذائي تثبيث على مرحلة الترجسية. وبوسعنا القول إن مقدار النكوص^(٢٤) الذي يتميز به الذهان الهذائي يُقاس بالدرب الذي ينبغي للبيدو أن يسلكه حتى يعود من الجنسية المثلية المصعلة إلى الترجسية.

النص التاسع

عندما يكفّ هدف الدافع عن أن يكون جنسياً ليصبح اجتماعياً

علينا بالإضافة إلى ذلك أن نأخذ بالحسبان واقعاً مفاده أن الميلول الجنسية، إذا كان بمقدوري أن أصوغ أفكارى على هذا النحو، مرنة بصورة غير مألوفة. إن بعضها يمكنه أن يحل محل بعضها الآخر بالتبادل، وأحدها يمكنه أن يُشحن بشدة الأخرى؛ وعندما يرفض الواقع لإشباع ميل منها، فثمة إمكان لإيجاد تعويض في إشباع ميل آخر. إنها تمثل ما يشبه شبكة من الأقتية المملوءة بالسائل والمتصلة بعضها ببعض، وذلك على الرغم من خضوعها للأولوية التناسلية: وهما سمتان يصعب التوفيق بينهما. يُضاف إلى ذلك أن الميلول الجزئية للجنسية، وكذلك الغريزة الجنسية الناجمة عن تأليف هذه

(٢٤) - انظر، بالنسبة للنكوص، الكتب، التابو والمنوعات، في المجموعة نفسها.

الميل، تنطوي على سهولة كبيرة في تغيير موضوعها، وفي أن يستبدل أحدها بموضوعه موضوعاً من موضوعاتها، أسهل منالاً، وتلك خاصة ينبغي لها أن تقاوم مقاومة قوية التأثير الذي يشير المرض، تأثير ضرب من الحرمان . وثمة، في عداد هذه العوامل التي تقاوم التأثير الضارّ لضروب الحرمان بعمل وقائي إذا صحّ القول، عامل اكتسب أهمية اجتماعية خاصة . إنه يكمن في أن الميل الجنسي، وقد تخلّى عن اللذة الجزئية أو عن اللذة التي تؤمّن فعل الإيجاب، أحلّ محلها هدفاً آخر له مع الهدف الأول صلات تكوينية، ولكنه كفّ عن أن يكون جنسياً ليصبح اجتماعياً . ونحن نطلق على هذه السيرة مصطلح «التصعيد»؛ ونحن، إذ نفعل ذلك، نتبنّى موقف الرأي العام الذي يولي الأهداف الاجتماعية قيمة أكبر من التي يوليها الأهداف الجنسية، التي هي في الحقيقة أهداف أنانية . وليس التصعيد من جهة أخرى سوى حالة خاصة من ارتباط الميل الجنسية بميل أخرى غير جنسية .

وتسوك لكم أنفسكم ولا شك أن تعتقدوا أن الحرمان يفقد كل أهميته، على الرغم من جميع هذه الوسائل التي تتيح تحمّله . وليس الأمر على هذا النحو، والحرمان يحتفظ بكل قوته التي تثير المرض . فالوسائل التي تقاومه بها غير كافية على وجه العموم . ودرجة عدم الإشباع لليبيدو، التي يستطيع الإنسان المتوسط أن يتحمّلها، محدودة . فمرونة الليبيدو وحركيته ليستا كاملتين لدى الناس على الإطلاق، والتصعيد لا يمكنه أن يلغي سوى جزء من الليبيدو، دون أن نتكلم على واقع مفاده أن كثيراً من الناس لا يحوزون ملكة التصعيد إلا في حدود ضيقة جداً .

النص العاشر

١- بمناسبة حالة الرجل ذي الذئاب

كانت مقاومته الدين في البداية تنطلق من ثلاث نقاط مختلفة . إنها كانت ، أولاً ، طريقة مريضنا الخاصة ، التي رأينا أمثلة عليها من قبل ، في أن يتخذ جميع الاستعدادات ليتجنب ضروب الجدة كلها . وكان يدافع عن كل موقع ليبيدي ما إن يكتسبه ، خوفاً من إمكان مفاده أن يفقده وهو يتخلى عنه وخشية من أن الموقع الجديد المطلوب بلوغه لا يقدم له بديلاً عن السابق . وهذه الخاصة ذات الأهمية والأساسية هي التي وصفتها في نصي ، ثلاث محاولات في نظرية الجنسية ، وأطلقت عليها اسم الاستعداد لـ«الثبيت» . إن يونغ أراد أن يجعل منها ، باسم «العطالة» النفسية ، ذلك السبب الرئيس لإخفاقات العصبيين جميعها . واعتقد أنه على خطأ ، ذلك أن لهذا العامل مدى أكبر بكثير ويؤدي أيضاً دوراً ذا أهمية في حياة الناس غير العصبيين . فعدم الاستقرار في التوظيفات الليبيدية أو البطء في تغييرها ، وكذلك في التوظيفات الطاقية الأخرى ، سمتان خاصتان مناسبتان لكثير من الأسوياء بل لا تلاحظان دائماً لدى العصبيين ، سمتان لم تكونا بعد قد ردتا إلى أخرى ، وتبدوان أنهما لا تقبلان الانقسام على الإطلاق شأنهما شأن الأعداد الأولى . ونحن لا نعلم سوى شيء واحد هو أن عدم الاستقرار في التوظيفات النفسية يتناقص مع العمر على نحو مدعش . ونحن ندين للعمر بمؤشر من المؤشرات الخاصة بالحدود التي يمكن فيها لعلاج التحليل النفسي أن يكون ناجعاً . ولكن ثمة أشخاصاً تستمر لديهم هذه المرونة النفسية استمراراً جيداً يتجاوز حد العمر المألوف وثمة آخرون يفقدونها في زمن مبكر . فهل هؤلاء الأشخاص الآخرون عصبيون ، وعندئذ نصل إلى أن نكتشف الاكتشاف المزعج الذي مفاده أننا عاجزون ، والظروف متشابهة ، عن أن نتغلب على مقاومتهم فيما حدث ، وأن نتغلب عليها بيسر في حالات أخرى ؛ بحيث أن من المناسب أن نأخذ بالحسبان ، في تحوّل الطاقة النفسية كما في تحوّل الطاقة

الفيزيائية، مفهوم الأنثروبيا^(٢٥) الذي يعارض، بدرجات شتى، إلغاء ما وقع.

٢- مفعولات دافع مكبوت يفلت من التصعيد

نقطة الانطلاق الثانية لمقاومة الطفل، مقاومته الدين، تصدر عن واقع مفاده أن المذهب الديني نفسه لا يركز إطلاقاً على علاقة بالرب الأب عارية عن الالتباس، ولكنه احتفظ على العكس ببصمة الاتجاه الثنائي المشاعر الذي ساد في أصوله. وساعدت ثنائية المشاعر، التي بلغت درجة عالية من النمو بهذا المقدار كان المريض ذاته يحوزها، على أن يستشعر تلك الثنائية الخاصة بالدين وأضاف إليها هذا الحس النقدي المرفه الذي كان لابد له، لدى طفل لم يبلغ الخامسة من عمره، من أن يدهشنا إلى هذا الحد. ولكن الأكثر أهمية من كل شيء كان دون أي شك عاملاً ثالثاً لنا الحق في أن نعزو إليه النتائج المرضية لمقاومة الطفل، مقاومته الدين. فالتيار الجنسي، الذي كان يتجه صوب الرجل وكان ينبغي للدين أن يصعده، لم يكن في الواقع أكثر حرية، ولكنه كان معزولاً جزئياً من جرأ الكبت وهو، بفعل ذلك، يفلت من التصعيد ويتثبت على غرضه الجنسي الأصلي. وكان الجزء المكبوت يبحث، بمقتضى هذه الحالة من الأمور، عن أن يشق درياً صوب الجزء المصعد أو عن يسحبه إليه صوب الأسفل. والاجترارات الأولى الخاصة بشخص المسيح كانت تتضمن منذئذ هذا السؤال: هل كان أيضاً بوسع هذا الابن السامي أن يحافظ على هذا العلاقات الجنسية مع الأب التي كان المريض يحتفظ بها في لاشعوره؟ ولم تفض جهود الطفل للتخلص من هذه التطلعات إلى أية نتيجة سوى أنها ولدت أفكاراً مزعجة ذات مظهر التجديف كانت المحبة الجسمية لله في عدادها قد ظهرت على صورة إنزاله من عليائه. وكان ضرورياً عندئذ لكفاح دفاعي عنيف ضد هذه التكوّنات، تكوّنات التسوية، أن يقضي إلى مبالغة مرهقة في جميع الأفعال الموصوفة بهدف التعبير عن الشفقة على الإله والحب الخالص له. وانتهى الدين إلى أن انتصر، ولكن أساسه الغريزي وُجد أكثر متانة على نحو لا مثيل له في نتاجاته المصعّدة. ومنذ أن حملت الحياة

(٢٥) - دالة تميّز درجة الفرضى في منظومة.

لمريضنا بديلاً أبويًا جديدًا تأثيره تجلّى ضد الدين ، أهمل الدين وأحلّ محله شيئاً آخر . ولنذكر أيضاً ، كمثال على تعقيد هذه الحالة من الأمور يسترعي الاهتمام ، بأن الشفقة وكُدت بتأثير النساء (أم وخادمة) ، في حين أن تأثيراً مذكراً هو الذي أتاح للطفل أن يتحرّر منها .

وواقع أن هذا العصاب الوسواسي وكُد على تربة التنظيم الجنسي السادي-الشرجي يؤكد ، على العموم ، ماقلته في مكان آخر بالنسبة له الاستعداد المسبق للعصاب الوسواسي^(٢٦) .

النص الحادي عشر على أي شيء يرتكز توتر

العضوية الدائم ، محرك الحضارة الحقيقي ؟

يتقاد الكثيرون منا بصعوبة إلى التخلّي عن الاعتقاد بأن ثمة ميلاً ، ملازماً للإنسان ، إلى الكمال يدين إليه بالمستوى الراهن لقدراته الفكرية وسموه الأخلاقي ، ميلاً لنا الحق في أن نتوقع منه التحوّل التدريجي للإنسان الراهن إلى إنسان سام . وعليّ أن أحترف أنني لا أعتقد بوجود مثل هذا الميل الداخلي ولا أرى أي سبب يدعو إلى مراعاة هذا الوهم الناجع . وفي رأيي أن تطور الإنسان ، كما تمّ حتى الوقت الراهن ، لا يتطلب تفسيراً سوى تفسير تطور الحيوانات ، وإذا بدا أن ثمة لدى أقلية من الموجودات الإنسانية ميلاً لا يقاوم يدفعها إلى مستويات من الكمال متعاطمة الرفة ، فإن هذا الواقع يفسّر على نحو طبيعي جداً ، من حيث أنه عاقبة هذا القمع ، قمع الغرائز

(٢٦) - في الاستعداد المسبق للعصاب الوسواسي ، مقال في المجلة العالمية للتحليل النفسي ، المجلد ١ ، ١٩١٣ ، ص ٥٢٥ ومايليها ، وفي المجلد ٧١١ ، دار نشر جيزام ورك . ترجمه الى الفرنسية بيشون وهيسلي ، في المجلة الفرنسية للتحليل النفسي ، مجلد ٣ ، رقم ٣ ، ١٩٢٩ (انظر مراحل الليبدو ، دار نشر تشو) .

الذي يركز عليه ما هو أكثر جدية في الثقافة الإنسانية . ولن تكف الغريزة المكبوتة أبداً أن تنزع إلى إشباعها الكامل الذي يكمن في تكرار إشباع أولي . فكل التكوينات البديلة والارتكاسية ، وكل ضروب التصعيد ، عاجزة عن وضع نهاية لحالته ، حالة التوتر الدائم ، والفارق بين الإشباع الحاصل والإشباع المنشود يكون هذه القوة المحركة ، هذا المهماز الذي يمنع العضوية من الاكتفاء بوضع معطى ، أياً كان ، ولكنها ، لنستخدم تعبير الشاعر ، «تدفعها إلى الأمام دون توقف ، إلى الأمام دائماً» (فاوست I) .

النص الثاني عشر

انعطاف هدف الميول الجنسية:

خطوة صوب التصعيد

الارتباطات الوجدانية ، الودود ، تبدو مع ذلك لعلم النفس ، الذي لا يقتضي أن ينفذ إلى أعماق المقموع ، أنها التعبير عن ميول ليست ذات سمة جنسية ، في حين أنها ناجمة عن ميول كان موضوعها الجنسية (٢٧) .

ونحن لنا الحق أن نؤكد أن الميول موضع البحث كانت قد جعلت حائلة عن أهدافها الجنسية ، على الرغم من الصعوبة في أن نصف هذا الانعطاف ، انعطاف الهدف ، طبقاً لمقتضيات الميتاسيكولوجيا . ومن المناسب أن نقول مع ذلك إن هذه الميول المعاقة موسومة بظلال من الجنسية : إن الإنسان الزاخر بعواطف الحنان ، الصديق ، العاشق ، يبحث عن القرب الجسدي ورؤية الشخص المحبوب ، ولكنه المحبوب حباً لم يعد سوى حب «القديس بولس» . وبوسعنا ، إذا شئنا ، أن نرى في هذا الانعطاف ، انعطاف الهدف ، بداية تصعيد الميول الجنسية أو تراجع حدود هذه الميول ، تراجع أشد أيضاً . والميول الجنسية المعاقة أعلى شأنًا من الميول غير المعاقة من وجهة النظر

(٢٧) - العواطف العدائية ، ذات البنية الأكثر تعقيداً ، ليست مستثناة من هذه القاعدة .

الوظيفية . فهي بوصفها لا يمكنها أن تتلقى إشباعاً كاملاً ، تبدو قادرة على وجه أخص أن تخلق ارتباطات دائمة ، في حين أن الميول الجنسية المباشرة يطرأ عليها بعد كل إشباع هبوط كبير في المستوى ، والموضوع الذي كان المرء متعلقاً به سابقاً قد يحل محله موضوع آخر في الفاصل الزمني الذي ينقضي بين هذا الهبوط في المستوى وتجمّع الليبدو الجنسي . والميول المعاقة يمكنها أن تمتزج بكل النسب الممكنة مع الميول غير المعاقة ، وأن يطرأ عليها تحوّل جديد بعد أن يكون قد حصل بفعل الميول غير المعاقة .

ومن المعلوم بأية سهولة تتحوّل العلاقات الوجدانية ، ذات الطبيعة الودود ، القائمة على التقدير والإعجاب ، تحوّلًا ، لدى النساء على وجه الخصوص ، إلى رغبات غلمية : كالعلاقات بين المعلمين والتلاميذ ، بين الفنانين والمعجبات .

النص الثالث عشر

١- الطاقة المجرّدة من الصفة الجنسية ، التي تبعث الحيوية في الأنا

بوسعي أيضاً أن أقترح ، في المناقشة التي تلي ، فرضاً لابرهاناً . ويبدو لي مقبولاً أن نسلّم أن هذه الطاقة ، التي تبعث الحيوية في الأنا والهـو (٢٨) ، الطاقة غير المتحيّزة ، والقادرة على إنجاز الانزياحات ، تصدر عن مستودع الليبدو النرجسي ، أي أنها تمثل لبيدو (إيروس) مجرد من الصفة الجنسية . والواقع أن النزعات الغلمية تبدو لنا ، على وجه العموم ، أكثر مرونة وقبولاً للحیود والانزياح من الميول التدميرية . ويمكننا متابعة هذا الفرض ، إذ نفترض أن هذا الليبدو ، الذي يقبل الانزياح ، يعمل في خدمة مبدأ اللذة إذ يتّقي التوقّعات وضروب الركود وييسّر التفريغ . وبهذا الصدد ، يبدو أن المخرج الذي يتم فيه هذا التفريغ ، إذا افترضنا أنه يتم ، مخرج غير متعيّن ضمن بعض الحدود . ونحن نعلم الآن أن هذا الخاصة تميّز ميورورات التركيز

(٢٨) - بالنسبة للهـو والأنا ، انظر الهـو والأنا والأنا العليا في المجموعة ذاتها .

التي تتم في الهو. ونشاهدها في التركيزات الغلمية التي تنصب على موضوع أي موضوع، دون إشار أو أي اختيار؛ ونشاهدها أيضاً خلال التحليل في التحويلات التي تتم بأي ثمن، أياً كان الشخص الذي يمكنه الإفادة منها. وقد ضرب رانك أمثلة رائعة على الانتقام العصائبي الموجه ضد أشخاص كانوا الآخرين الذين يستحقونه. وهذه الطريقة في التصرف، تصرف اللاشعور، تجعلنا نفكر بالنبذة التي يستخدمها الناس في الأغلب استخداماً مضحكاً وموضوعها ثلاثة خياطين ريفيين كانوا قد شُنقوا لأن حداد القرية الوحيد كان قد ارتكب جريمة تستحق عقوبة الموت. فلا بد للقصاص من أن يكون منجزاً، حتى ولو وجب أن يصيب شخصاً آخر غير المجرم الحقيقي. ونحن أشرنا آنفاً إلى اللاتعيين نفسه خلال انزياحات السيروية الأولية في عمل الحلم. وفي حين أن اللاتعيين في عمل الحلم يظهر إزاء الموضوعات، فإنه، في الحالة موضوع بحثنا، يتناول المسار الذي يتبعه عمل التفريغ تناوياً بصورة رئيسة. وثمة تمييز أكبر في اختيار الموضوعات ودروب التفريغ يبدو أنه أكثر توافقاً مع الفكرة التي نكوّنها لأنفسنا عن وظائف الأنا.

٢- تصور جديد للتصعيد: الانتقال الذي تحدثه الأنا في الليبيدو

الجنسي

إذا كان صحيحاً أن هذه الطاقة التي تقبل الانزياح تمثل ليبيدو مجرداً من الصفة الجنسية، فإن بوسعنا القول أيضاً إنها من الطاقة المصعّدة، بمعنى أنها جعلت من القصد الرئيس للإيروس قصدها، الذي يكمن في التوحيد والربط، في إنجاز الوحدة التي تكوّن السمة الرئيسة للأنا، أو على الأقل تطلّعها الرئيس. وإذا نربط أيضاً السيرويات الفكرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بهذه الطاقة القادرة على الانزياحات، فإن بوسعنا القول إن العمل الفكري تغذيّه بدوره الاندفاعات الغلمية المصعّدة.

ويتمّ التصعيد على وجه العموم بواسطة الأنا. وثمة، بهذا الصدد، إمكان آخر قد يكون مقبولاً، أي أن الأنا تنوب مناب الهو في تثبيته على

الأشياء، أي في تثبيته المبكرة وتثبيتاته خلال الأطوار الأكثر تطوراً من الحياة على حد سواء؛ وهي تفعل ذلك إذ تستولي على لبيدها وتدمجها بالتغيير الذي طرأ عليها من جراء التوحد. ويرتبط على نحو طبيعي بهذا التحول، تحوّل لبيدو الهو إلى لبيدو الأنا، ضرب من التحلّي عن الأهداف الجنسية، ضرب من التجرد من الصفة الجنسية. ومهما كان اعتقادنا بأهمية هذه السيرورات، فالحقيقة أنها مع ذلك تكشف لنا عن واقع ذي أهمية كبيرة، من حيث أنها تتيح لنا أن نفهم العلاقات الموجودة بين الأنا والإيروس فهماً أفضل. وإذ تستولي الأنا إذن على اللبيدو المرتبط بالموضوعات التي يندفع الهو نحوها بفعل ميوله الغلمية، وإذ تطرح نفسها الموضوع الوحيد لرابطة الحب، وإذ تجرّد لبيدو الهو من صفته الجنسية وتصدّه، فإنها تعمل عملاً يعارض مقاصد الإيروس، وتضع نفسها في خدمة الميول الغريزية المعارضة. إنها مرغمة على أن تقبل جزءاً آخر من تثبيته الهو، وتشارك فيها، إذا صحّ القول. وهذا النحو في سلوك الأنا يمكنه أيضاً أن يكون له نتيجة أخرى.

... ولنضف أخيراً (وذلك أمر نعرفه من قبل) أن الأنا تسهّل على الهو هذا النضال ضد اللبيدو، إذ تبصّد جزءاً من هذا اللبيدو لمصلحتها وابتغاء أهداف أخرى تلاحقها.

النص الرابع عشر

١ - ملاذ ضد الألم: الإشباع بالعمل الفني أو الفكري

ثمة تقنية دفاعية أخرى ضد الألم تلجأ إلى انزياحات اللبيدو، كما يتيحها جهازنا النفسي وبفضلها يفوز بالكثير من المرونة. ويكمن المشكل في نقل أغراض الغرائز بحيث أن العالم الخارجي لم يعد يمكنه أن يقابلها بالرفض ويقاوم إشباعها. فتصعيدنا يؤدي هنا عونا كبيراً. والمرء في هذا الاتجاه يبلغ النتيجة الأكمل عندما يكون ماهراً في أن يستمد من العمل الفكري والفاعلية الفكرية مقداراً كبيراً على نحو كاف من اللذة. ولم يعد القدر يمكنه أن يفعل شيئاً ذا أهمية ضدك. إن إشباعات من هذا النوع، كالإشباع الذي يجده الفنان، على

سبيل المثال ، في إبداعه أو الذي يختبره وهو يجسد في الواقع صور مخيكته ، أو الإشباع الذي يجده المفكر في حل مسألة أو اكتشاف الحقيقة ، تحوز صفة خاصة ستقن بالتأكيد يوماً من الأيام معرفة سماتها بواسطة الميتاسيكولوجيا . ولنتقصر حالياً على القول بطريقة تمثلها الصور إن هذه الإشباعات تبدو لنا «أكثر إرهافاً وأكثر سمواً» . إن شدتها ، بالنسبة لتلك التي يؤمنها ارتواء اللذات الدافعية الحيوانية والأولية ، ضعيفة مع ذلك ؛ وهي لا تشوش جهازنا الجسمي . ولكن النقطة الضعيفة في هذه الطريقة تكمن في أنها ليست ذات استخدام عام ، بل هي في متناول عدد قليل فقط . إنها تفترض على وجه الدقة استعدادات أو مواهب قليلة الانتشار ، في حدود ناجمة على الأقل . . .

٢- في فائدة الروائع الفنية

إذا كانت الرغبة في الاستقلال إزاء العالم الخارجي واضحة في هذه الطريقة الآن ، لأن المرء يربط لدته بعمليات داخلية وذهنية ، فإن هذه السمات ذاتها تتوطد بقوة أكبر أيضاً في الطريقة التالية حيث العلاقة بالحوادث الواقعية تتراخى تراخياً أشد . فالإشباع يصدر عن أوهام يعترف المرء بأنها أوهام دون أن يتيح مع ذلك لابتعادها عن الواقع أن يزرع الاضطراب في نفسه . والمجال الذي تنشأ منه هذه الأوهام هو الخيال ، وكانت الحياة الحاملة قد أفلتت صراحة في الزمن الماضي ، بمقدار ما كان حس الواقع ينمو ، من اختبار الواقع ووقع عليها عبء قبول الأمنيات التي يصعب إنجازها . وعلى قمة هذه الأفراح الحاملة ، يتربع الاستمتاع الذي تؤمنه الروائع الفنية ، استمتاع تجعله هذه الروائع ممكن المثال ، بواسطة الفنان ، لمن ليس هو ذاته مبدعاً . ولن يقدّر أبداً أي موجود حساس لتأثير الفن ، تقديرأ عالياً بكفاية ، أهمية هذا المصدر من اللذة والتعزية في هذه الحياة الدنيا . ولكن الخلد الخفيف الذي يجعلنا الفن نفوس فيه خلد عابر مع الأسف ؛ وليس الخلد من العمق بحيث يجعلنا ننسى تعاستنا الفعلية ، إذا حدث تراجع بسيط أمام الضرورات القاسية ، ضرورات الحياة .

الفصل الثاني

من النكتة إلى الابداع الأدبي

مقدمة

عام ١٩٠٥ ، الذي شهد ظهور أربعة مقالات لفرويد (أشهرها «مقطع من تحليل للهستيريا» ، أي حالة «دورا») ومؤلفين من مؤلفاته ، هو أخصب الأعوام من وجهة نظر مساهمته في التحليل النفسي . وكانت مراحل «المثمرة» تحدث بالفعل ، في رأي فرويد ، كل سبع سنين - كما لفت النظر كاتب سيرته ، إرنست جونز ، «على نحو نصف جذي» إلى هذا الأمر (وذلك ذو صلة بالأفكار عن دورية إنتاج صديقه السابق فليس . . .) .

ففي عام ١٩٠٥ ، ينشر فرويد إذن كتاباً ذا أهمية قصوى ، ثلاث محاولات في نظرية الجنسية ، كتاباً سنحت لنا الفرصة آنفاً للكلام عنه . وما يُعرف معرفة أقلّ ، بالمقابل ، هو أن كتابه المعنون النكتة وعلاقتها بالشعور ، المنشور في العام نفسه ، ربما يظلّ الكتابة المقروءة الأقلّ بين جميع كتاباته . وكان فرويد مع ذلك يعمل في الوقت نفسه على مخطوطتيه «الموضوعتين على طاولتين متجاورتين - دائماً وفق ما يرويه جونز - وذلك أمر يؤكد «الصلة الوثيقة» ، في ذهنه ، بين الموضوعين» . ولن يدرس فرويد أبداً مشكلتين - متباعدتين جداً ، في الظاهر ، إحداهما عن الأخرى - بالأسلوب نفسه . «هذا الموضوع الشائك ، سيكتب جونز ، كموضوع الجنسية ، كان يقتضي كثيراً من

البحوث والتأمل قبل أن يُخطَّ على الورق . . . وفي هذا الكتاب إنما وجه فرويد اهتماماً أكبر إلى الجانب الجمالي . وعالج مصادر لاشعورية للذة التي تؤمنها النكتة والدعابة والمزاح ، ويحتوي الكتاب على أفكار دقيقة جداً وصائبة جداً ، مقتضياً في الوقت نفسه تركيز الفكر من القارئ الحريص على أن يقيّمه تقييماً جيداً ؛ وذلك ما يشرح ولا ريب لماذا يُعتبر هذا المؤلف أنه الأقل شهرة بكثير من مؤلفات فرويد ويشرح أيضاً لماذا لم يجذب المجال الذي ارتاده ، منذ زمنه ، المحللون النفسيون الآخرون»^(١).

وفرويد ، في كتابه **النكتة وعلاقاتها باللاشعور** ، يشبه السيرورات العاملة في النكتة بالسيرورات في الحلم^(٢) (انزياح وتكثيف . . .) : علينا ألا ننسى أن تفسير الأحلام ظهر بعد خمس سنوات من الكتاب السابق .

يضاف إلى ذلك أن «عمل» النكتة وعمل الحلم يمكنهما أن يرتبطا ارتباطاً مشروعاً بسيرورات الإبداع الفني . ويبرهن فرويد ، في المستخلص الذي اخترناه من كتاب **النكتة وعلاقاتها باللاشعور** ، على أن الباعث على إبداع النكتة يكمن دون أي شك في «الكفّ فيما يخصّ هدف» الدافع الجزئي الاستعرائي . والحال أن الكفّ فيما يخصّ هدف الدافع الجزئي يكون ، كما قلنا في المدخل إلى الفصل الأول من هذا الكتاب ، مكافئاً (أو بداية) للتصعيد . وهو مصطلح لا يستخدمه فرويد مع ذلك في النص الذي نعرضه فيما يلي . يضاف إلى ذلك أنه يساهم بتوضيح إضافي حين يؤكد هنا أن النكتة ترتبط على الغالب بالكفّ فيما يخصّ هدف المكوّنة الجنسية السادية . ويلجّ

(١) - إرنست جونز ، حياة فرويد ومؤلفاته ، للجلد الثاني ، ص ٣٥٧ (المطابع الجامعية الفرنسية).

(٢) - من الحلم ، انظر الأحلام : أسهل طريق يسلكه اللاشعور ، في المجموعة نفسها .

أيضاً على الاقتصاد في الطاقة الذي تتيح النكتة إنجازه لدى المستمع إليها: فرفع الكف الذي يلي النكتة سيقضي على نحو طبيعي صرفاً كبيراً للطاقة .

وفيد مؤلف النكتة ، بالمقابل ، من لذة إضافية يسميها فرويد «لذة تمهيدية» ، ترتبط بإرصاد(*) النكتة وتماثل ، كما سنرى ، التعريف - تعريفاً موضع نزاع مع ذلك - الذي أطلقه على اللذة الجمالية في مقال عنوانه الإبداع الأدبي والحلم المستثار . يضاف إلى ذلك أن المزاح ، الذي يعكف عليه فرويد فترة من الزمن أطول في كتابه المكرس للنكتة ، هو مزاح شاعر من الشعراء ، هنريخ هاين . ويدخل فرويد ، في نصه لعام ١٩٠٨ ، مفهوم «المخيلة» - وهو لا يعني ، هنا ، شيئاً إضافياً سوى استيهام شعوري خاص بحلم اليقظة . فتمودجا الاستيهامات الماثلة دائماً في الإبداع الأدبي هما الاستيهامات الغلمية أو استيهامات الطموح .

(*) - إرصاد مقابل عربي للمصطلح الأجنبي elaboration ، اقترح الدكتور مصطفى حجازي ، مترجم معجم مصطلحات التحليل النفسي ، تأليف جان لابلاش ، ج . ب . بولتاليس ، الترجمة نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . وقد ائتمنت ترجمة المصطلح الأجنبي بالمقابل العربي «إعداد» . وبالرجوع إلى لسان العرب تبين مايلي : (رصد الشيء ، بالضم ، فهو رصين ثبت ، وأرصنه : أثبته وأحكمه . ورسنه : أكمله . الأصمعي : رصنت الشيء أرصنه رصناً أكملته) . لذلك كان المقابل العربي «إرصاد» أوضح من «الإعداد» . وهو مصطلح استخدمه فرويد للدلالة على العمل (عمل الحلم ، عمل الحداد ، عمل الاستيعاب) الذي ينجزه الجهاز النفسي ، في سياقات مختلفة ، ابتغاء السيطرة على المثيرات التي تصل إليه والتي يتعرض تراكمها إلى أن يصبح مرضياً . ويتلخص هذا العمل في مكاملة الآثار في النفس وإقامة صلات ترابطية بينها . وبدو أن استخدام فرويد لهذا المصطلح استخدام أكثر تخصيصاً : فالإرصاد النفسي هو تحويل كمية الطاقة ، وذلك أمر يتيح السيطرة عليها من خلال تعديل مسارها أو بربطها . والمصطلح بمعناه الواسع يدل على سجل عمليات الجهاز النفسي «م» .

ويجد قارئ العمل الأدبي نفسه، شأنه شأن سامع النكتة، وقد سكن ألمه الناشئ من بعض التوترات، ذلك أن كلا العمل الأدبي والنكتة يتيحان لنا أن نستمتع باستيهاماتنا الخاصة «دون وسواس ولا خجل»؛ ونحن، لهذا السبب، نكتشف هنا مفهومي التفريغ والاقتصاد.

وبعد عام، في ١٩٠٩، يحرر فرويد دراسة عنوانها «صياغات خاصة بمبدأي العمل الوظيفي النفسي». ويذكر فيه مجدداً وجود «ميل عام لدى جهازنا النفسي بوسعنا إرجاعه إلى المبدأ الاقتصادي لأوهى صرّف؛ ويبدو أنه يظهر في العناد الذي به نتشبث بمصادر اللذة، المصادر الموجودة بحوزتنا، وفي القدرة على التخلي عنها. ومع إدخال مبدأ الواقع كان قد انفصل ضرب من الفاعلية الفكرية التي تظلّ مستقلة عن اختبار الواقع^(٤) وخاضعة لمبدأ اللذة وحده. إنه فعل لإضفاء الاستيهام الذي يبدأ آنفاً في ألعاب الطفولة ويتحوّل لاحقاً إلى أحلام بيقظة، حيث يتوقّف عن أن يكون تابعاً إلى أشياء واقعية. وإذا قارنا بين هذه النتائج الأخيرة والنتائج التي توصل إليها فرويد في مقاله «الإبداع الأدبي والحلم المستثار»، فإننا نتحقّق من أن اللعب والاستيهام وأحلام اليقظة تكوّن ضرباً من الملكية المسوّرة لمبدأ اللذة داخل نفس يسيطر عليها الآن مع ذلك مبدأ الواقع.

ولكن «للفن طريقته الخاصة في التوفيق بين المبدأين» في رأي فرويد: إن الفنان يصنع استيهاماته في سبيل أن يجعل منها واقعاً جديداً. وهكذا يصبح بالفعل، على نحو من الأنحاء، البطل،

(٣) - سنجد، هذا المقال أيضاً في الفصل نفسه.

(٤) - انظر الهو، الأنا، الأنا العليا: الشخصية ومراجعتها في المجموعة نفسها.

والملك، والخالق، والأثير، الذين كان يرغب في أن يكون، دون أن يمر بالطريق غير المباشرة المخيفة التي تكمن في أن يحوّل العالم الخارجي بالفعل: «مرة أخرى أيضاً، لمجد مجدداً فكرة الاقتصاد إذن.

فعلى أي شيء يرتكز إذن، في نهاية المطاف، لمجّاح الفنان؟ إن نجاحه ناجم، إذا صدّقنا فرويد، عن عدم الرضى الإنساني عن الحياة تحت وصاية مبدأ الواقع لا مبدأ اللذة. والحال أن عدم الرضى الأساسي هذا يشكل، في رأي فرويد، جزءاً مكتملاً من مبدأ الواقع.

النص الأول (*)

قد يبدو غير ضروري أن نتكلم على محركات للمزاح، لأن البحث عن اللذة ينبغي أن يكون معترفاً به أنه السبب الكافي لإرصاده. ولكن من الممكن، من جهة، أن تساهم محركات أخرى في إنتاج المزاح وأن بعض الملاحظات المعروفة تلزمنا، من جهة أخرى، على أن نطرح موضوع الشرطية الذاتية للمزاح.

ثمة سببان على وجه الخصوص يُدخلاننا في هذا الطرح. ومع أن إرصاد المزاح بارع في أن يستمد اللذة من سيرورات نفسية، فليس كل الناس أهل للمزاح على حد سواء. وليس إرصاد المزاح يمتناول الناس كلهم؛ إنه يصبح، وعلى وجه الخصوص في درجة عليا، وفقاً على أقلية قليلة العدد منهم يُقال إنهم نبهاء حتى يسمّوا من الآخرين. ويبدو «المزاح» هنا بمثابة خاصة، «ملكة للنفس» (لكي نستخدم المجموع القديم للمصطلحات) تحتفظ

(*) - هذا النص مستخلص من مؤلف فرويد النكتة وعلاقاتها بالاشعور ص ٢١.

بإستقلال معيّن بالنسبة للقدرات الأخرى: الذكاء والخيال والذاكرة، إلخ .
وبوسعنا إذن أن نفترض أن لدى رجال الفكر استعدادات خاصة أو قابليات
نفسية تتيح أو تشجع إرصان المزاح .

وأخشى ألا يكون بمقدوري أن أذهب بعيداً جداً في تفصّي هذا
الموضوع . ومن النادر جداً أن يتيح لنا تحليل نكتة منعزلة أن ننفذ إلى الشروط
الذاتية للحياة النفسية الخاصة بمؤلفها . وإليكم مثلاً واحداً يتيح لنا أن ندرك
الشرطية الذاتية للمزاح . وأقصد أن أتكلّم على كلمة هاين التي استرعت من
قبل انتباه هيمانز ولييس :

« . . . كنت جالساً إلى جانب سالومون روتشيلد وكان يعاملني
معاملة النذلّ لند، على نحو النحو «الأقل رعاية» (*) (حمامات لوك) .

١- خلفية نكتة : هنريك هاين «القريب الفقير» .

وهاتان الكلمتان : «الأقل رعاية» وضعهما هنريك هاين على لسان
شخصية مضحكة ، هيرش هياسنث ، موظف بريد ، عامل آلة وفارض
ضرائب في هامبورغ ، فرأى البارون النبيل كريستوفورو غامبيلينو (غامبل
قديماً) . والشاعر متعلق بهذه الشخصية من إبداعه ويعزو إليها المضاجعات
الأكثر إثارة للتسلية والأكثر صراحة ؛ إنه يمنح في الواقع هيرش هياسنث
الكلام باستمرار ؛ وينسب إليه حتى حكمة سانشو بانسا (*) العملية . ومن
المؤسف جداً أن هاين الضعيف الميل للشكل الدرامي على ما يبدو أهمل على
وجه السرعة هذه الصورة الظليّة المشعة . وثمة كثير من المقاطع تتيح لنا
الاعتقاد أن الشاعر نفسه هو الذي يتكلّم خلف القناع الهش لهيرش

(*) - الكلمة التي اخترعها الشاعر هي «Famillionnaire» وهي مجرد اختراع . إنها كلمة تجمع
معنى الأسرة Famille إلى معنى المليونير ، ويقصد بها ، حسب السياق ، «الأقل رعاية» «م» .

(*) - سانشو بانسا شخصية من شخصيات الروائي الإسباني سرفانتس في روايته دون كيشوت
«م» .

هياسنث، وسنحوز اليقين، في الحال، أن الشاعر سخر من ذاته من خلال هذه الشخصية. وهيرش يخبرنا الأسباب التي جعلته يهمل اسمه الأولي في تعميده في سبيل اسم هياسنث. و«رأيت فيه ميزة أيضاً، يتابع هاين كلامه، مفادها أن ختمي يحمل الحرف ه ولن أكون بحاجة إلى يُنقش لي ختم آخر». والحال أن هاين لم يكن يحتقر هو ذاته هذا الاقتصاد عندما بادل باسمه «هاري» اسم «هنري» (هاينريخ). يضاف إلى ذلك أن جميع أولئك الذين يعرفون حياة هاين يمكنهم أن يتذكروا أنه كان له في هامبورغ، مسرح قاعلية هيرش-هياسنث، عم بالاسم نفسه لعب في حياة الشاعر، بوصفه غني العائلة، دوراً من أكثر الأدوار أهمية. وكان العم يسمّى سالومون، شأنه من حيث الاسم شأن روتشليد الكهل الذي كان قد استقبل هيرش-هياسنث على النحو «الأقل رعاية» بهذا المقدار. وما كان يبدو، على لسان هيرش-هياسنث، طريفاً بكل بساطة يزدوج بمرارة فعلية إذا طبقناه على ابن الأخ هاري-هنري. فقد كان هاين يتسبب في الواقع إلى العائلة، بل نحن نعلم أن رغبته الأثيرة على نفسه كانت أن يتزوج بتاً من بنات هذا العم. ولكنه لم يكن مقبولاً قط من ابنة العم وكان العم يعامله دائماً على النحو «الأقل رعاية» بعض الشيء، يعامله بوصفه القريب الفقير. ولم يعتبره أبناء العم الأغنياء في هامبورغ أبداً أنه واحد من أبناء العم؛ إنني أتذكر قصة إحدى العمات المسنات، التي تزوجت في أسرة هاين. فعندما كانت لا تزال صبيةً جميلة، كان إلى جوارها في أحد الأيام، على طاولة الأسرة، شاب قليل الجاذبية كان المؤاكلون الآخرون يعاملونه معاملة غير جديّة. ولم تشعر باستعدادٍ لمقدار أكبر من التسامح المتعجرف بصده. ولم تعرف إلا بعد سنوات عديدة أن ابن العم المهمل والمهمل هذا كان الشاعر هنري-هاين. وتبرهن كثير من المؤشرات إلى أي حدّ عانى هاين، في صباه وفيما بعد، من نبل أبناء عمومته الأغنياء. وعلى تربة هذا الألم اللداتي إنما برزت بالتالي كلمة Famollionnaire (الأقل رعاية).

٢ - العلاقة بين النكتة والعصاب

كثير من النكات الرائعة التي صدرت عن هذا الساخر العظيم تتيح الظن بالشروط الذاتية المماثلة ، ولكنني لأعرف النكات التي تفرض فيها الشروط الذاتية نفسها على نحو أكثر وضوحاً . ولهذا السبب قد يكون من قبيل المغامرة أن نبحث في توضيح أكبر لطبيعة هذه الشروط الشخصية . ولذلك لن نكون على استعداد لنعزو قليلاً إلى كل نكتة شروطاً مولدة معقدة بهذا القدر . وبهذا الصدد ، لا تبدو النكات لدى رجال آخرين ذوي شهرة أكثر اتصافاً بأنها كاشفة ولدينا الانطباع أن المحدّدات الذاتية لإرصان المزاح قريبة بما يكفي من تلك التي تسبّب العصاب ، عندما نعلم أن ليختنبرغ كان على سبيل المثال مصاباً بوسواس المرض مميّزاً ، زائحاً بكل ضروب الغرابات . ومعظم النكات ، وعلى وجه الخصوص تلك التي تنبعث من الحالية ، تسري على نحو مغفل . وبوسعنا التساؤل ، بفعل الفضول ، في أية مادة دماغية تفتّحت . وإذا وضعتك مهنة الطب بالمصادفة أمام واحد من صنّاع النكات الممتعة ، الذين يجدون ، على الرغم من وضعهم المتواضع ، جمهورهم ولديهم في موجوداتهم عدد من النكات التي صنعت ثروة ، فقد يدهشك أن تكتشف أن لهؤلاء المهرّجين شخصية مزدوجة ، ذات استعداد للأمراض العصبية . ولكننا نمتنع بالتأكيد ، نظراً لقصور توثيقنا ، عن اعتبار التكوين العصبي شرطاً ذاتياً دائماً وضرورياً لإرصان المزاح .

وثمة مثال برهاني تقدّمه لنا النكات اليهودية التي ، كما بوسعنا أن نلاحظ ، هي من تأليف اليهود على سبيل الحصر ، في حين أن الحكايات اليهودية من أصل آخر لا تتجاوز ، حصراً على وجه التقريب ، ذلك المشهد المسرحي الهزلي أو الشتيمة الأكثر فحشاً . وهذا الشرط ، المشاركة الشخصية ، تبرز بوضوح هنا تماماً كما في الكلمة التي قالها هاين «الأقل رعاية» ، ودلالاتها تكمن في أن النقد أو العدوان المباشرين أصبحا أكثر صعوبة ولا يمكنهما التأثير إلا لمصلحة طريق غير مباشرة .

٣- الجنسية يمكنها أن تؤدي دوراً في إنتاج بعض النكات

ثمة شروط ذاتية أخرى أو ظروف مؤاتية لإرصان المزاح أقل عصباناً على الفهم . فمحرك إنتاج النكات المسألة هو ، على الغالب ، حاجة المرء الطامحة إلى بيان روح الدعابة لديه ، إلى البروز : وينجم عن ذلك أن ثمة «دافعاً» يكافئ ما تكونه النزعة الاستعرائية في مجال الجنسي . ووجود دوافع عديدة مكفوفة ، قممها احتفظ ببعض من عدم الاستقرار ، سيقدم الاستعداد الأكثر ملاءمة لإنتاج المزاح المغرض . وبعض العناصر من التكوين الجنسي لفرد من الأفراد قادرة على وجه الخصوص أن تمثل على سبيل المحركات لتكوين المزاح . فثمة عدد من الحكايات الفاحشة يمكنها أن تجعلنا نشبه أن لدى مؤلفها نزوة خفية إلى الاستعراء . والنكات المغرضة من النموذج العدواني ميسورة على وجه الخصوص للذين تحتوي جنسيتهم على مكون سادي قوي قممته الحياة قليلاً أو كثيراً .

٤- شرط لاغنى عنه : وجود الغير

السبب الثاني الذي يحضننا على تفصي الشروط الذاتية للمزاح يكمن في هذا الواقع ، واقع التجربة الذي مفاده أن أي شخص لن يتقاد إلى أن يخترع نكتة من أجل نفسه وحدها . فإرصان المزاح يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بالحاجة إلى نقله إلى الآخرين ؛ بل إن هذه الحاجة هي على قدر كبير من الإلحاح بحيث تنصرف في الأغلب على ألوان التردد المشروعة جميعها . فنقل المضحك إلى الغير لذة أخرى أيضاً . ولكنه لن يكون رغبة ملحة . ذلك أن بوسع المرء أن يتذوق المضحك عندما يصادفه على الطريق . أما في حال النكتة ، فإن النقل ، على العكس ، يفرض نفسه ؛ والدورة النفسية لتكوين المزاح لا تبدو أنها تنغلق بإلهام النكتة . فثمة شيء يستمر قائماً أيضاً ، شيء يبحث عن أن يكمل دورة هذه السيرورة المجهولة .

وليس بوسعنا للوهلة الأولى أن نكتشف سبب الاندفاع لنقل النكتة .

ويكشف المزاح مع ذلك عن خاصية أخرى تميزه أيضاً من المضحك . فإذا صادفت المضحك في طريقي ، فإن بوسعي ، أنا نفسي ، أن أضحك من كل قلبي . وصحيح أن بإمكانني أيضاً أن أجد الفرصة لإضحاك شخص آخر عندما أشاركه فيه . ولكن النكتة التي تخطر في بالي ، النكتة التي اخترعها ، لا يمكنني أن أضحك منها أنا ذاتي ، على الرغم من المتعة غير المشكوك فيها ، التي أجدتها متصفة بها . ومن الممكن أن يكون ثمة علاقة بين حاجتي إلى نقل النكتة إلى الغير وبين هذا المفعول المثير للمضحك الذي منع عليّ أنا نفسي ، في حين أنه يظهر لدى الغير .

فلماذا إذن لا يمكنني أن أضحك ، أنا نفسي ، من نكتتي الخاصة ؟ وما الدور المعين للغير والحالة هذه ؟

٥ - سيرورة المضحك يمكنها الاستغناء عن الغير ولكن النكتة لا يمكنها

فلنهتم بالسؤال الثاني أول الأمر . ثمة شخصيتان تتدخلان على وجه العموم في المضحك : باستثنائي أنا ذاتي ، ثمة الفرد الذي اكتشف السمة المضحكة لديه . وإذا وجدت المضحك في الأشياء ، فذلك يقتضي نهج مألوف لامثالنا ، إنني أتمثل هذا الشيء بسمات شخص . وتكفي هاتان الشخصيتان ، الأنا والشخص - الشيء ، لسيرورة المضحك . فتدخل شخص ثالث ممكن ولكنه ليس ضرورياً أبداً . والنكتة ، بوصفها لعب المرء بكلماته الخاصة ، وأفكاره الخاصة ، تستغني أول الأمر عن الشخص الشيء ولكنها بحاجة منذ المرحلة التمهيدية للمزاح ، عندما تفلح في أن تجعل اللعب واللغو يفتان من اعتراضات العقل ، إلى الغير الذي يمكنها أن تشاركه نجاحها . وهذا الشخص الثالث ، لاهلاقة له ، في حالة النكتة ، بالشخص الشيء ، بل بالغير ، بالشريك في المضحك . ويبدو أن الشريك في المزاح له الأهلية ليقرر إن كان إرضان المزاح قد بلغ مداه ، كما لو أن الأنا لم تكن واثقة من حكمها

الخاص . كذلك المزاح غير المؤذي ، المزاح الذي يعزّز فكرة ، يحتاج إلى موافقة الغير ليقنع بأنه قام بمهمته خير قيام . وعندما تضع النكتة نفسها في خدمة ميول ترفع الحجب ، أو ميول عداوية ، فإن بوسعنا أن نتمثلها بوصفها سيرورة نفسية ذات شخصيات ثلاث هي نفسها شخصيات المضحك ، ولكن دور الغير مختلف هنا . فالسيرورة النفسية تتطور بين الأول ، أي الأنا ، والغير أي الشريك ، لابين الأنا والشخص - الشيء مطلقاً كما في المضحك .

٦- الشريك أو المستمعون ينبغي لهم أن يكونوا على استعداد

لاستقبال النكتة

والمزاح ، لدى الغير سامع النكتة ، يمكنه أيضاً أن يتعثر بشروط ذاتية قادرة على أن تجهض هذه النتيجة : يقظة اللذة . وكما يقول شكسبير :

« مصير المزحة منوط بأذن من يصفي إليها لابلسان من يخترعها أبداً . . . » .

فمن يستغرق في أفكار جدية يكون في حالة لا تسمح له أن يشهد ، بارتكاسه على المزاح ، أن المزاح أثقن المحافظة على اللذة في اللعب بالكلمات . إن عليه أن يكون ذا مزاج بشوش أو أن يكون على الأقل لا مبالياً حتى يقدر على أن يؤدي دور الغير إزاء المزاح . وهذا العائق يتدخل أيضاً في المزاح غير المؤذي والمزاح المغرض . ولكن ثمة مانعاً آخر ينبعث أيضاً في المزاح المغرض : معارضة الميل الذي يسعى المزاح أن يكون في خدمته . فالغير ، سامع نكتة فاحشة ، ولو أنها رائعة ، لن يكون ذا مزاج للمضحك منها ، إن كانت هذه النكتة تمس إحدى قريباته اللواتي يحترمهن . وفي اجتماع للخوارنة والرعاة ، لا يجازف أي شخص في أن يشبه رجال الدين الكاثوليك والبروتستانت ، كما فعل هاين ، بتجار صغار أو بممثلي المشاريع التجارية التي تباع بالجملة . فأمام حشد من الأفراد المخلصين لخصمي ، لن تفعل الشتائم الأكثر براعة ، التي يمكنني أن أرشقهم بها ، مفعول النكات ، ولكنها مجرد شتائم ، وستثير سخط المستمعين . إن استعداداً معيناً ملائماً ،

أو لامبالاة معينة على الأقل، وغياب كل عنصر قادر على أن يحدث عواطف حادة تعارض الميل، أمران لاغنى عنهما ليتها للغير أن يساهم في المجاز سيرة المزاح.

٧- هل ضحك الغير يشرح تكون النكتة؟

عندما لا يعارض أي من هذه العوائق مفعول النكتة، إليكم ما يحدث وما يظل علينا أن ندرسه: اللذة، نتيجة النكتة، تظهر على نحو أكثر بروزاً لدى السامع منها لدى الصانع. ونكتفي بالقول: «على نحو أكثر بروزاً»، مع أن طرح السؤال الذي مفاده أن نعرف ما إذا لم تكن لذة السامع تفوق لذة الصانع طرح يستهويناً في الوقت نفسه، وسبب اكتفائنا بهذا القول مرده أن أساليب القياس والمعايرة تنقصنا كما يسهل على المرء أن يدرك ذلك. ونحن نرى مع ذلك أن السامع يظهر لذته بالهققة، في حين أن الصانع أطلق نكتته ومظهره على الأغلب مظهر جدّي هادئ الأعصاب. وإذا رويت بدوري نكتة سمعتها، فإن عليّ أن أتبنّى في سردي موقف القاصّ الأول حتى لا أفسد مفعولها. والسؤال الذي يطرح نفسه حالياً هو أن نعرف إن كانت هذه الشرطية، الضحك الذي تطلقه النكتة، تسمح لنا أن نصوغ نتائج ممكنة التطبيق على السيرة النفسية لتكوين النكتة.

٨- كفّ مرفوع بضورة مفاجئة يثير تفريغاً لدى السامع . . .

الشروط، في الضحك، هي ماهي عليه بحيث أن مقداراً من الطاقة النفسية، المستخدمة حتى ذلك الوقت لتوظيف من التوظيفات، يمكنه أن يُفْرغ بحرية؛ والحال أن الضحك الذي تثيره النكتة ضحك علامة اللذة بالتأكيد وإن كان كل ضحك ليس علامة للذة.

ونحن نميل إلى أن نردّ هذه اللذة إلى رفع توظيف سابق. وإذا كان سامع نكتة يضحك في حين أن صانعها لا يمكنه الضحك، فذلك لأن لدى السامع ضرباً من جهد التوظيف يصبح غير ذي جدوى ويُفْرغ، في حين أن تكوين نكتة يتضمن ضرباً من الكفّ التي تعوق إما رفع الكفّ وإما إمكان

التفريغ . وليس بوسعنا أن نميز تمييزاً أفضل سيرورة السامع النفسية ، أي سيرورة الغير النفسية في النكتة ، إلا بأن نبرز أنه يجني اللذة التي تؤمنها النكتة له بالقدر القليل جداً من النفقات . إنه يتلقى هبة مجانية إذا صحّ القول . وكلمات النكتة ، التي يدركها ، تبحث في نفسه حتماً هذا الامتثال ، هذا التداعي للأفكار ، اللذين يصادفان في نفسه موانع داخلية قوية . وليستدعيها عفوية إذ يؤدي دور الشخص الأول . فإنه كان يلزمه أن يبدل جهداً شخصياً ويصرف مقداراً من الطاقة النفسية تعادل على الأقل قوة الكف ، أو القمع ، أو الكبت . وهذا الجهد النفسي كان مقتصداً بالنسبة له ؛ ونحن نقول إن لذته تقابل هذا الاقتصاد . ومع ذلك نحن سنقول بالحري ، وفق تصورتنا لألية الضحك ، إن طاقة التوظيف المستخدمة في الكف أصبحت فجأة غير ضرورية بفضل إنتاج الامتثال المحظور ، إنتاج تم بفعل دروب الانطباعات السمعية ، وتحررت وأصبحت على هذا النحو جاهزة كل الجاهزية للتفريغ بفعل الضحك . والتفسيران متكافئان في ماهيتهما ، ذلك أن اقتصاد ما يُصرف يقابل على وجه الضبط ذلك الكف الذي أصبح غير ذي جدوى . والصيغة الثانية أكثر إيجاء مع ذلك ، لأنها تتيح لنا أن نقول إن سامع النكتة يضحك برصيد الطاقة النفسية المحررة برفع «توظيف الكف» ؛ إنه يضحك هذا الرصيد إذا صحّ القول .

٩- . . . ويشير لذة إضافية لدى صانع النكتة

تعلّر أن يضحك صانع النكتة من نكته يجعلنا نفترض ، كما قلنا للتوّ ، أن سيرورة الصانع النفسية تختلف عن سيرورة السامع ، وأن هذا الفارق ينصبّ إما على رفع توظيف الكف وإما على إمكان تفريغه . ولكن هذا الاحتمال الأول لا يمكنه أن يطابق الواقع ، كما ينبغي لنا أن نعترف بذلك في الحال . فتوظيف الكف ينبغي له أن يكون أيضاً مرفوعاً لدى الشخص الأول ولولا ذلك لما انبعثت النكتة لأن صنعها كان يقتضي الانتصار على المقاومة المذكورة . وسيكون بالإضافة إلى ذلك متعلّراً أن يتدوّق الأول للذة المزاج ، لأننا جعلنا هذه اللذة مشتقة من رفع الكف . وهذا الاحتمال الثاني

هو الباقي إذن، احتمال مفاده أن الأول، صانع النكتة، لا يمكنه أن يضحك على الرغم من اللذة التي يشعر بها، لأن إمكان التفريغ معاق. وهذا الاضطراب الذي يعارض التفريغ الضروري للضحك، يمكنه أن يكون مرتبطاً بأن طاقة التوظيف المحررة تستخدم مجدداً لإجراءات داخلية نفسية أخرى.

ولكن ثمة، لدى الشخصية الأولى في النكتة، شرط آخر، شرط يفضي إلى النتيجة نفسها، يمكنه أن يتحقق. فعلى الرغم من رفع توظيف الكف، ربما لم يكن أي مقدار من الطاقة القادرة على التعبير عن نفسها في الخارج قد تحرر. ذلك أن ثمة، لدى الشخصية الأولى في النكتة، متابعة لإرصان المزاج الذي لا بد له من أن يكون ذا علاقة بمقدار معين من الصرف النفسي الجديد للطاقة. فالشخص الأول هو الذي يقدم، هو ذاته إذن، تلك القوة الضرورية لرفع الكف. وينجم عن ذلك بالتأكيد مغنم من اللذة بالنسبة له، في حالة المزاج المفروض، لأن اللذة التمهيدية المكتسبة بفعل إرصان المزاج تتكفل هي ذاتها بالإجراءات اللاحقة الضرورية لرفع الكف. ولكننا ينبغي في كل حالة أن نطرح من الكسب المتحقق بفعل رفع الكف ذلك المصروف الذي يقتضيه إرصان المزاج. وهذا المصروف هو المقتصد على وجه الدقة بالنسبة لسامع النكتة. وبوسعنا أن نضيف، دعماً لما سبق، أن النكتة تفقد أيضاً، بالنسبة للغير، مفعولها الذي يشير الضحك منذ أن تتطلب جهداً من العمل الدماغي. فلماعات النكتة ينبغي لها أن تكون بادية للعيان، وينبغي لإيجازات الحذف(*) أن تكون إعادتها إلى حالتها الأصلية أمراً سهلاً. والنكتة تخفق على وجه العموم منذ أن تقتضي تفكيراً واعياً.

(*) - إيجاز الحذف (ellipse): ويكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تميز المحذوف. والأمثلة كثيرة نستملحها من القرآن الكريم. قوله تعالى: «رجاء ربك» (الآية) أي أمر ربك، وقوله تعالى في حكاية موسى مع ابنتي شعيب «فسقى لهما ثم تولى إلى الظل فقال رب لما أنزلت إلي من خير فقير (٢٥ من سورة القصص) فجاءته إحداهما تمشي» (الآية، ٢٦). فبين الآيتين إيجاز حذف: ذهبت البتان إلى أبيهما، وقصصنا عليه ما كان من أمر الرجل فأرسل إليه «م».

النص الثاني (*)

١ - من أين يأتي فن الشاعر؟

نحن، الآخرين، الموجودين خارج دائرة الشعر، رغبنا دائماً رغبة حارة في أن نعرف من أين تستمد هذه الشخصية المتميزة من الآخرين، المبدع الأدبي (شاعر، روائي، كاتب مسرحي)، موضوعاتها. وذلك على وجه التقريب في اتجاه السؤال الذي كان أحد الكرادلة قد وجهه إلى أريوست (**). وكيف يفلح بفضل هذه الموضوعات أن يحرك مشاعرنا بهذا القدر من القوة ويثير فينا انفعالات لن نصدق في بعض الأحيان أننا أهل لها. واهتمامنا بهذا الصدد لا ينفك يتنامى عندما نرى المبدع ذاته، وعندما نسأله، أنه لا يحسن أن يقدم إلينا جواباً، جواباً مرضياً على الأقل. وهذا الاهتمام لا يصيبه الاضطراب بفعل هذا الواقع المعروف جيداً، واقع مفاده أن الدكاء الأفضل في اختيار الموضوعات وفي ماهية الفن الشعري لا يمكنه أن يساهم في أن يجعلنا مبدعين في هذا المجال.

وليتنا على الأقل كنا قد استطعنا أن نكتشف في أنفسنا، أو لدى أحد من أمثالنا، فاعلية تشبه على نحو من الأنحاء فاعلية الشاعر. وقد تتيج دراسة هذه الفاعلية أن نأمل إيضاحاً أول لعمله الخلاق. وذلك يبدو أنه ليس أمنية عبثية: فالمبدعون أنفسهم يسرهم أن يقلصوا المسافة بين ما يصنع أصالتهم وبين أسلوب الناس في الوجود بصورة عامة؛ وهم يطعنوننا في

(*) - مستخلص من مقال لفريرد هتوانه «الإبداع الأدبي والحلم المستثار» م.

(**) - (Arioste): لودوفيفو أريوست، المسمى الأب، شاعر إيطالي (١٤٧٤-١٥٣٣)، مؤلف وولاند الساخط، قصيدة يعكس هنى الإلهام ليها وروح أسلوبها كل ألن النهضة الإيطالية م.

الأغلب أن كل إنسان يخفي شاعراً وأن الشاعر الأخير لن يموت إلا مع الإنسان الأخير .

٢- تقابل بين الواقع واللعب لشرح الإبداع الأدبي

أليس علينا أن نبحث ، لدى الطفل في الزمن الغابر ، عن الآثار الأولى للفاعلية الشعرية ؟ إن الفاعلية الأثيرية والأكثر كثافة لدى الطفل هي اللعب . وربما لنا الحق في أن نقول إن كل طفل يلعب يسلك سلوك الشاعر ، من حيث أنه يخلق لنفسه عالماً خاصاً أو ، على نحو أكثر دقة ، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد موافق له تماماً . وقد يكون عندئذ غير صائب قولنا إنه لا يحمل هذا العالم محمل الجدة ؛ إنه على العكس تماماً ، يحمل لعبه محمل الجدة كثيراً ، فيستخدم مقادير كبيرة من الحالات الانفعالية . فليس الجسدي عكس اللعب ، بل الواقع . وعلى الرغم من كل توظيف للحالة الانفعالية ، فالطفل يميّز تمييزاً جيداً جداً عالم ألعابه من الواقع ، ويبحث بطيب خاطر عن نقطة استناد للموضوعات والأوضاع التي يتخيلها في الأشياء الملموسة والمرئية من العالم الواقعي . ولا يميّز لعب الطفل من «الحلم المستثار» شيء آخر غير هذا الاستناد .

ويفعل الشاعر كما يفعل الطفل الذي يلعب ؛ إنه يخلق لنفسه عالماً متخيلاً يحمله محمل الجدة كثيراً ، أي أنه يخصّه بمقادير كبيرة من الحالات الانفعالية ، وهو يميّزه في الوقت نفسه من الواقع مع ذلك . وحافظت اللغة الألمانية ، بصورة خاصة ، على هذه القرابة بين لعب الطفولة والإبداع الشعري إذ تسمّى *spiele* (ألعاب) مقادير الحالات الانفعالية في الإبداعات الأدبية التي تحتاج إلى أن تجد هذا الاستناد في الأشياء الملموسة والقادرة على أن تحدث امتثالات : يقال *Lustspiel* (كوميديا) ، *Trauerspiel* (تراجيديا) ، ويسمّى *schauspieler* (ممثل) الشخص الذي «يلعبهما» أي يمثلهما . ولكن عن هذا اللاواقع ، لا واقع عالم الشعر ، تنجم نتائج ذات

أهمية كبيرة للتقنية الفنية ، ذلك أن كثيراً من الأشياء ، التي لا يمكنها أن تثير اللذة لو كانت واقعية ، تفلح في إثارتها مع ذلك في لهو المخيلة ، وكثير من الانفعالات ، المرهقة في ذاتها ، يمكنها أن تصبح مصدراً للاستمتاع بالنسبة للسامع أو المشاهد .

وكتوقف لحظة عند التقابل بين الواقع واللعب ، وذلك بغية إقامة علاقة جديدة . فعندما ترعرع الطفل وكف عن اللعب ، وعندما بذل جهداً من الناحية النفسية ، خلال سنين ، ليدرك وقائع الحياة بالجدية المنشودة ، قد يحدث أن يسقط يوماً من الأيام في استعداد نفسي يحور محواً جديداً هذا التقابل بين اللعب والواقع . ويتذكر الإنسان الراشد تلك الجدية الكبيرة التي كان يعكف بها على أعباءه في الطفولة ، وينتهي من ذلك إلى أن يقارن فاعلياته التي يزعم بأنها خطيرة بهذه الألعاب الطفولية : إنه يتخلص عندئذ من القمع المفرط في قسوته ، قمع الحياة ويفوز بالاستمتاع الأسمى ، الاستمتاع بالدعابة .

٣- عندما يصبح اللعب استيهاماً

هكذا يكف من يتقدم في العمر عن أن يلعب ، إنه يتخلى في الظاهر عن اللذة التي كان يستمدّها من اللعب . ولكن كل عارف بحياة الإنسان النفسية يعلم أن ليس ثمة على وجه التقريب شيء أكثر صعوبة عليه من التخلي عن استمتاع خبره آنفاً . والحقيقة أننا لانحسن التخلي عن شيء ، ولانثقن سوى أن نستبدل شيئاً بشيء آخر . فما يبدو أنه تخلّ ليس في الواقع سوى تكون إنابي . ولهذا السبب فإن المراهق ، وهو ترعرع ، لا يتخلى ، عندما يكف عن اللعب ، عن أي شيء آخر سوى عن البحث عن نقطة استناد في الأشياء الواقعية ؛ إنه يعكف الآن على مخيلته بدلاً من أن يلعب . وبني قصوراً في إسبانيا ويتابع مانسميه الأحلام المستشارة . واعتقد أن معظم الناس

يخلقون لأنفسهم استيهامات ، في بعض المراحل من حياتهم ، وذلك واقع أهمل النظر فيه فترة طويلة من الزمن ولم يُقدَّر بقيمته الصحيحة من جراء ذلك .

وملاحظة عمل المخيلة لدى الناس أصعب على المرء من ملاحظة اللعب لدى الأطفال . فلا يلعب الطفل أيضاً بالتأكيد إلا من أجل نفسه ، أو إنه ينظم مع أطفال آخرين منظومة نفسية مغلقة بغية اللعب ، ولكنه إن كان لا يلعب في سبيل الراشدين فإنه على الأقل لا يختبئ منهم ليلاعب . والراشد ، على العكس ، يخجل من استيهاماته ويخفيها عن الآخرين ، إنه يحضنها بوصفها خصوصياته الأكثر شخصية . إنه يؤثر على وجه العموم أن يعترف بخطيئته على أن يشارك الآخر باستيهاماته . ويمكنه أن يصل إلى أن يتخيل على هذا النحو أنه الوحيد الذي يكون استيهامات مشابهة وأنه لا يرتاب في الانتشار الواسع لابتكارات لدى الآخرين مماثلة تماماً . وهذا الفارق في الاتجاه بين من يلعب ومن يستسلم لاستيهاماته مبني على المحركات السائدة في هذين الضريين من الفاعلية ، ضريين يحتوي الواحد منهما الآخر .

ولعب الأطفال توجهه الرغبات ، توجهه ، بعبارة دقيقة ، هذه الرغبة التي تساعد على تربية الأطفال ، أي الرغبة في أن يصبح كبيراً ، راشداً . والطفل يلعب دائماً « لعبة الكبير » ، إنه يقلد في أعباءه ما أمكن أن يعرفه من حياة الأشخاص الكبار . فليس لديه إذن أي داع يدعو به إلى أن يخفي هذه الرغبة . والأمر ليس على هذا النحو بالنسبة للرجل الناجز . إنه يعلم ، من جهة ، أنه يتوقع منه لأن يلعب أو يعكف على مخيلته ، بل أن يؤثر في العالم الواقعي ، ومن الرغبات الموجودة في أساس الاستيهامات ، من جهة أخرى ، ثمة رغبات من الضروري إخفاؤها . ولهذا السبب يخجل الراشد من استيهاماته ، إذ يحس بها طفولية وممنوعة .

٤ - الضربان من الاستيهامات لدى الراشد : الحب والطموح

ربما تسألون للتو كيف يحدث أن نكون على علم دقيق باستيهامات الناس مادامت تتغلّف بهذا القدر من السرية . والحال أن ثمة أشخاصاً لم يمنحهم إله ، بل إلهة قاسية - الضرورة - مهمة التعبير عما يؤلمهم وعما يستمتعون به . لأنهم العصاةيون ، الذين ينبغي لهم أن يعترفوا حتى باستيهاماتهم إلى الطبيب الذي ينتظرون منه الشفاء بعلاج نفسي ؛ ومن هذا المنبع ، يصدر مانعهم من المعلومات الأكثر اتصافاً بأنها موثوقة . وتوصلنا عندئذ إلى أن نفترض للسبب نفسه أن مرضانا لا يكشفون لنا شيئاً لن نجده مع ذلك لدى الناس الذين يتمتعون بصحة جيدة .

فلنحاول أن ندرك بعض السمات من الحلم المستثار . ويمكننا القول إن الإنسان السعيد ليس لديه استيهامات ، والإنسان غير الراضي هو وحده الذي يبتكر استيهامات . والرغبات غير المشبعة هي بواحي الاستيهامات ، وكل استيهام تحقيق رغبة ، ويقدم الاستيهام على أن يصحّح الواقع الذي لا يمنح الإشباع . وتتوّج الرغبات التي تقدّم اندفاعها للاستيهام وفق الجنس ، والطبع ، وشروط الحياة لدى الفرد الذي يستسلم لمخيلته ، ولكننا غير قادرين دون جهد أن نجتمعها في اتجاهين رئيسيين . إنها إما رغبات طموح تُستخدم لتمجيد الشخصية وإما رغبات غلمية . فالرغبات الغلمية تسود لدى الصبيّة سيادة حصرية على وجه التقريب ، ذلك أن ميول الحب تحيّد على وجه العموم طموح الصبيّة . أما الرغبات الأنانية والطامحة لدى الشاب ، فإنها ، إلى جانب الرغبات الغلمية ، جليّة جداً . ونحن لانريد مع ذلك أن نلجّ على التقابل الموجود بين هذين الاتجاهين ، بل نريد بالحرى أن نشير إلى أنهما يختلطان على الغالب . وكما أن صورة الواهب في كثير من الهدايا المذبح تكون مرئية في زاوية من الزوايا ، فإن بمقدورنا أن نكتشف ، في معظم استيهامات الطموح ، تلك السيدة مخبّأة في زاوية من زواياها ، السيدة التي من أجلها ينجز الحالم كل مآثره ،

والسيدة التي يودع تحت أقدامها كل نجاحاته قرباناً لها . فأنتم ترون أن في ذلك كثيراً من الأسباب التي تدفع إلى الإخفاء . ولا يُعترف على وجه العموم للمرأة ذات التربية الرفيعة إلا بالحد الأدنى من الرغبات الغلمية ، وعلى الرجل أن يتعلم قمع الإفراط في أنانيته التي تبقى من دلع الطفولة ، بغية التكيف مع مجتمع زاهر بالأفراد الطامحين بالطموح مثله على حد سواء .



٣- يصحح الاستيهام واقعاً لا يقتل إشباعاً .
(إبانة المانية رسمها ليو بولز نحو عام ١٩٠٠) .

٥- الأبعاد الزمنية الثلاثة للأحلام المستشارة

علينا ألا نتوهم أن ابتكارات هذه الفاعلية، فاعلية الخيال، أي شتى الاستيهامات، قصور في إسبانيا وأحلام مستشارة، تكون ثابتة، لا تتغير. إنها تتكيف بالحري تماماً مع الانطباعات المتتالية التي تنقلها الحياة، وتتعدل مع كل ترجيح في وضع الفرد، وتلتقي، إذا صح القول، من كل انطباع جديد وقوي دمغة زمنية. والعلاقات بين الاستيهام والزمن هي مع ذلك من أكثر العلاقات دلالة. إن أي استيهام يتموج إذا جاز القول بين ثلاثة أزمنة، المراحل الزمنية الثلاث لقدرة الامتثال لدينا. فالعمل النفسي ينطلق من انطباع راهن، من مناسبة يقدمها الحاضر، قادرين على أن يوقظا رغبة من رغبات الفرد الكبيرة؛ ومن هناك، يمتد إلى ذكرى حدث حدث في الزمن الغابر، حدث من أيام الطفولة على الأغلب، حدث كانت هذه الرغبة متحققة فيه؛ فيبني عندئذ وضعاً ذا علاقة بالمستقبل، وضعاً يظهر على صورة إنجاز هذه الرغبة؛ ذلك هو الحلم المستثار أو الاستيهام، اللذان يحملان آثار أصلهما: مناسبة راهنة وذكرى. وإذا يحدث الأمر على هذا النحو، فإن الحاضر والمستقبل يتدرجان على طول خيط الرغبة المستمر.

والمثال الأكثر ابتداءً سيوضح ماقلته للتو. تخيلوا شاباً فقيراً ویتیمًا منحتموه عنوان رب عمل يمكنه أن يجد عنده وظيفة. وربما يستسلم في الطريق لحلم مستثار ملائم لوضعه الراهن الذي يولده. وهذا الاستيهام يمكنه أن يتألف على وجه التقريب ممايلي: قبل الشاب، إنه يروق لرب عمله الجديد، لم يعد بالإمكان الاستغناء عنه في المشروع، استقبلته أسرة رب العمل، يتزوج صبيّة البيت الفاتنة ويوجه عندئذ العمل هو نفسه بوصفه شريكاً وبوصفه، فيما بعد، خليفة رب العمل. فيؤمن الحالم لنفسه بذلك مجدداً ماكان يحوزه في طفولته السعيدة: المنزل الحامي، والأبوين المحبين، والأشياء الأولى لنزواته في الطفولة. وأنتم ترون بهذا المثال كيف أن الرغبة تتقن استغلال مناسبة يقدمها الحاضر في سبيل وضع مخطط بصورة المستقبل على نمط الماضي.

٦- الحلم ، ليلى أم نهاري ، يتجزأ دائماً رغبة

ثمة كثير من الأمور ينبغي أن نقولها أيضاً عن الحلم ؛ وأريد أن أقتصر على أكثر المعلومات اختصاراً . إن غزو الاستيهامات حياة الإنسان النفسية وواقع أنها تصبح راجحة هما من الشروط التي تحدّد العصاب أو الذهان ؛ والاستيهامات ، من جهة أخرى ، هي الدرجات النفسية الأولى لأعراض الألم التي يشكو منها مرضانا . وهنا يتفرّع درب عريض يمضي صوب علم الأمراض .

ولكنني لا يمكنني أن أغفل علاقات الاستيهامات بالأحلام . فأحلامنا الليلية ليست ، هي ذاتها ، شيئاً آخر سوى مثل هذه الاستيهامات ، كما يمكننا أن نجعل ذلك أمراً واضحاً بتفسير الأحلام^(٥) . فاللغة ، في حكمتها التي لاتضاهي ، أجابت منذ زمن طويل عن السؤال الخاص بطبيعة الأحلام ، إذ سمّت «أحلاماً نهاريّة» الابتكارات في الهواء لأولئك الذي يستسلمون لمخيلتهم . وإذا ظلّ معنى أحلامنا في الأغلب ، على الرغم من مثل هذا المؤشر ، غير متميّز بالنسبة لنا ، فذلك مرّة إلى أن الليل يوقظ في أنفسنا أيضاً بعض الرغبات التي نخجل منها وأنا ملزمون أن نخفيها عن أنفسنا ، وتكون بفعل ذلك مكبوتة ، مقموعة في اللاشعور . وثمة تعبير واحد من أكثر التعبيرات تشوهاً يمكنه أن يكون ممنوحاً لمثل هذه الرغبات وفسائلها على حدّ سواء . وعندما أصبح على هذا النحو ممكناً للعلم أن يوضّح تشوّه الحلم ، أصبح سهلاً أن ندرك أن الأحلام الليلية المجازات رغبات كالأحلام النهارية للسبب نفسه ، هذه الاستيهامات التي نعرفها كلها معرفة جيّدة جداً .

٧- الأنا بطل الأحلام النهارية الوحيد والروايات أيضاً

لترك الاستيهامات حالياً ولنهتمّ بالشاعر أأمسوح لنا حقّاً أن نقارن الشاعر بـ«الحالم في وضع النهار» وإبداعاته بالأحلام النهارية ؟ ثمة تمييز أول يفرض نفسه ؛ فعلينا أن نفصل المؤلفين الذين يتلقّون موضوعاتهم جاهزة ، كالشعراء الملحميين والتراجيدين ، من أولئك الذين يبدو أنهم يبدعونها عفويّاً . فلنركّز على هؤلاء الشعراء الأخيرين ولنستبعد على وجه الدقة كتاب

(٥) - علم الأحلام (ترجمة ميرسون ، بيّو ، باريس ، ١٩٢٩) .

النقد الأكثر اعتباراً، خدمة لمقارنتنا، بل بالحري لنستبعد هؤلاء المؤلفين القنع، مؤلفي الروايات والقصص المتوسطة والقصيرة، ولكنهم الذين يجدون العدد الأكبر من القراء والقارئات والأكثر اهتماماً. وثمة سمة في مؤلفات هؤلاء القاصين تدهشنا أول الأمر: نجد فيها دائماً بطلاً يتركز عليه الاهتمام، بطلاً يبحث الشاعر بجميع الوسائل عن أن يفوز بتعاطفنا معه ويبدو أن عناية إلهية خاصة تحميه. لقد تركت البطل، في نهاية فصل، مغشياً عليه وفاقد دمه بسبب جروح عميقة، وأنا واثق أنني سأجده مجدداً، في بداية الفصل التالي، محاطاً بالعناية الفائقة وفي درب سليم للشفاء. وإذا انتهى الجزء الأول بغرق السفينة في بحر هائج، سفينة كان يوجد فيها بطلنا، فأنا متأكد أنني سأبلغ في بداية الجزء الثاني خبر إنقاذه المعجزي الذي لولاه مع ذلك لا يكون للرواية تنمة. وعاطفة الأمن التي أرافق بها البطل في مغامراته المخوفة بالخطر هي العاطفة نفسها التي يسرع بها بطل حقيقي في إلقاء نفسه في الماء لإنقاذ إنسان يغرق، أو يتعرض لنيران العدو ليستولي بالهجوم على بطارية مدفعية. وهذه العاطفة الخاصة بالبطولة هي التي عبر عنها أفضل مؤلفينا (أنزغروبر) تعبيراً رائعاً على النحو التالي: أي شيء لا يمكنه أن يحدث لك. وبوسعنا، في اعتقادي، أن نتعرف دون صعوبة بهذا المؤشر على المناعة التي تشي بنفسها هنا: إنها جلالة الأنا، بطل كل الأحلام النهارية كما هي بطل الروايات جميعها.

٨- «أنابات جزئية» لشرح الرواية السيكلوجية

ثمة سمات نموذجية لهذه القصص ذات التمرکز الذاتي تسم هذه القرابة نفسها. إذا وقعت جميع نساء الرواية بانتظام مغرقات بالبطل، فانه ينبغي لنا أن نرى في ذلك عنصراً ضرورياً من عناصر الحلم النهاري لالوحة من الواقع. والأمور نفسه أيضاً فيمايلي: إذا كانت الشخصيات الأخرى في الرواية تنقسم إلى «طيبين وخبيثاء»، إذ تتخلل الرواية عن هذه السمة غير المتجانسة التي تعرضها الطبائع الإنسانية في الواقع، فذلك لأن «الطيبين هم أولئك الذين يقبلون لمساعدة الأنا»، التي أصبحت بطل الرواية، في حين أن «الخبيثاء» يشكلون أعداءها ومنافسيها.

وليس بوسعي أن أمتنع نفسي، دون أن أنكر أن كثيراً من الإبداعات الأدبية تبعد ابتعاداً كبيراً عن النموذج الأصلي الذي يكونه الحلم النهاري الساذج، من الاعتقاد أن المؤلفات، حتى الأكثر ابتعاداً عن هذا النموذج، ترتبط به بفعل مجموعة من الانتقالات المستمرة. وكنت مندهشاً من أن أرى، في عدد كبير من الروايات المسماة سيكولوجية، أن شخصية واحدة، البطل دائماً، تجدد نفسها موصوفة من الداخل. إن المؤلف إنما يكمن في نفس البطل على نحو من الأنحاء ومن هنا ينظر إلى الشخصيات الأخرى من الخارج إذا جاز القول. فالرواية السيكولوجية تدين على العموم بخاصتها إلى ميل المؤلف الحديث إلى تجزئته، أنه بالملاحظة الذاتية إلى «أناوات جزئية»، وذلك أمر يقوده إلى أن يشخص التيارات التي تتصادم في حياته النفسية بسمات أبطال شتى والروايات التي تعارض معارضة خاصة جداً هذا النموذج من الحلم النهاري تبدو أنها الروايات التي يمكننا أن نصفها بـ«ذات الغرابة التي تشير الاهتمام»، فيها تقوم الشخصية البطل بالدور الأقل نشاطاً من جميع الأدوار وتُنظر بالحري تماماً نظرة مجرد مشاهد إلى موكب أفعال الآخرين وتعاساتهم يتتالى. وثمة عدة روايات لزولا هي من النوع الأخير. وألفت مع ذلك نظر الملاحظ إلى أن التحليل السيكولوجي للأفراد غير المبدعين، الذين يبتعدون في عدة نقاط عن المعيار المزعوم، جعلنا نألف تنوعات مماثلة للأحلام النهارية التي تكتفي فيها الأنا بدور المشاهد.

٩- ذكرى ماضٍ قديم وانطباع رهن: مكونات التأليف الأدبي

إذا كان تشبيهنا الشاعر بالحالم اليقظ والإبداع الأدبي بالحلم النهاري الذي ينبغي له أن يكتسب قيمة من القيم، فإنه لا بد له قبل كل شيء من أن يبدو حصصاً على نحو من الأنحاء. فلنحاول إذن أن نطبق على مؤلفات الكتاب اقتراحنا السابق حول علاقة الاستيهام بالأزمة الثلاثة التي تتدرج على اتجاه الرغبة المستمرة، ولنسج إلى أن ندرس العلاقات الموجودة بين حياة المؤلف وإبداعاته دراسة من وجهة النظر هذه. ولم نعرف على وجه العموم

بأي فروض تقارب هذا المشكل . وتصور بعضهم على الغالب هذا العلاقة بوصفها علاقة مغالية في بساطتها . وعلينا ، بفضل الفهم الذي اكتسبناه عن موضوع الاستيهامات ، أن نتوقع أن تكون طبيعة الأمور على النحو التالي : حدث قوي راهن يوقظ لدى المبدع ذكرى من ذكريات الطفولة ؛ ومن هذا الحدث تنشأ الرغبة التي تجد في التأليف الأدبي إنجازها ، وبوسعنا أن نتعرف في التأليف الأدبي نفسه على عناصر الانطباع الراهن والذكرى القديمة على حد سواء .

ولاتخشوا من أن في هذه الصيغة ما هو معقد ؛ إنني أفترض أنه لا يحمل لنا في الواقع إلا تخطيطية غير كافية . ولكن قد يحدث مع ذلك أنه يكون اقتراباً أول من الحالة الواقعية للأمور وأميل إلى الاعتقاد ، في أعقاب بعض المحاولات التي شرعت بها ، أن مثل هذا التصور للإبداعات الأدبية يمكنها ألا تبدو مثمرة . وعليكم ألا تنسوا أن الأسلوب ، وربما يدعو ذلك إلى الدهشة ، الذي به أكدت أهمية ذكريات الطفولة في حياة المبدعين ، ناجم في نهاية الأمر عن فرض مفاده أن التأليف الأدبي ، شأنه شأن حلم النهار ، سيكون استمراراً وبديلاً عن لعب الطفولة في الزمن الغابر .

ولنعد حالياً إلى هذه الفئة من المؤلفات التي لا بد أن نتعرف فيها لاعلى إبداعات صممها مؤلفوها بحرية ، بل على تعديل للموضوعات المعطاة والمعروفة . وهنا أيضاً يحتفظ المبدع ببعض من الاستقلال الذي يظهر في اختيار الموضوعات وفي التغيرات البارزة على الغالب ، التي يتيحها لنفسه بصدها . ولكن هذه الموضوعات ناشئة من الفولكلور من حيث هي موضوعات معطاة : أساطير ، وخرافات ، وقصص . ودراسة هذه الإنتاجات النفسية - الإثنولوجية لاتزال بالتأكيد غير مكتملة ، أما مايتعلق بالأساطير على سبيل المثال ، فإنه يبدو محتملاً تماماً أنها بقايا مشوهة من استيهامات الرغبة للأهم برمتها ، الأحلام العريقة للإنسانية في فتوتها .

١٠ - لذة المشاهد الجمالية تزدوج باستمتاع أكثر عمقاً

ستقولون إنني تكلمت على الاستيهامات أكثر بكثير مما تكلمت على المبدع والإبداع الأدبي الذي كان مع ذلك يحتل المكان الأول في عنوان محاولتي. إنني أعلم ذلك وأعتلر لهذا التقصير لافتاً النظر إلى الحالة الراهنة لمعارفنا. ولم يكن بمقدوري أن أقدم إليكم إلا بعض التشجيعات والاقتراحات، وهذه الأجزاء من دراسة الاستيهامات تمتد إلى مشكل اختيار الموضوعات. ونحن لم نغس بعد هذا المشكل الآخر: فبأي الوسائل يفلح المبدع في إحداث المفعول الذي توقظه إبداعاته في أنفسنا؟ أودّ على الأقل أن أبين لكم أيضاً أي درب يقود، انطلاقاً مما قلناه عن الاستيهامات للتو، إلى مشكل المفعول الذي تحدّثه المؤلفات الأدبية.

قلنا، وأنتم تتذكرون ذلك، إن الحالم اليقظ يخفي استيهاماته عن الآخرين بعناية، ذلك أنه يحسّ بأن لديه أسباباً للخجل منها. وأضيف أنه إن نقلها إلينا، فإن هذا الكشف لن يزدنا بأية لذة. ومثل هذه الاستيهامات، عندما نعرفها، تبدو لنا مثيرة للاشمئزاز أو تدعنا بكل بساطة في حال من عدم التأثر. ولكننا نشعر بلذة كبيرة جداً، ناجمة ولا ريب عن التقاء عدة مصادر من الاستمتاع، عندما يلعب المبدع الأدبي ألعابه أمامنا أو يقصّ لنا ما تميل إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية. فكيف يتوصّل إلى هذه النتيجة؟ إن في ذلك إغما يكمن سره الخاص. وفي التقنية التي تتيح تجاوز هذا النفور، ذي العلاقة ولا شك بالحدود الموجودة بين كل أنا والأنوات الأخرى، إغما يكمن فن الشعر على نحو أساسي. وبوسعنا أن نحُدس وسيلتين تستخدمهما هذه التقنية: يضعف مبدع الفن سمة الحلم النهاري الأناني بتغييرات وحجب ويغويها بمغنم من اللذة الشكلية على نحو صرف أي بمغنم من اللذة الجمالية يقدّمه لنا في أمثال استيهاماته. ونسمي علاوة من الغواية أو لذة تمهيدية مثل هذا المغنم من اللذة المقدّم إلينا ليُتاح تحرّر متعة

سامية تصدر عن المنابع النفسية الأكثر عمقاً بكثير . وأعتقد أن كل لذة جمالية يحدثها المبدع في أنفسنا تنطوي على هذه السمة من اللذة التمهيدية، ولكنني أعتقد أن الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن نفسنا تشعر أنها، بفعل هذا الاستمتاع، تخلصت من عبء بعض من توتراتها . بل ربما يساهم كون المبدع جعلنا قادرين على أن نستمتع من الآن فصاعداً باستيهاماتنا الخاصة دون تردد ولا خجل، مساهمة واسعة في تلك النتيجة . ووسعنا على هذا النحو أن نجد أنفسنا في بداية بحوث جديدة، مفيدة ومعقدة، ولكننا، بالنسبة لهذه المرة على الأقل، هانحن توصلنا إلى نهاية ملاحظاتنا .



٤- هل لغز الوجوه الأنثوية التي رسمها ليوناردو فنسي هو انبعاث وجه
فقدته رأس هيبية ذات شعر جعد. قاعة العرض الوطنية، بارم).

الفصل الثالث

مثال على التحليل النفسي المطبق على الفن:

حالة ليونار دو فنسي

مقدمة

في بداية شهر نيسان ١٩١٠ ، يكمل فرويد أول سيرة ذاتية تحليلية نفسية لم ينجزها قط أحد قبله ، عنوانها ذكرى من طفولة ليونار دو فنسي . وهذا المؤلف ، المنشور في نهاية شهر إيار من العام نفسه - مؤلف تكلفته شهور من البحوث المضمنة - يبدأ بمرافعة تستبق الانتقادات التي اصطدمت بها دائماً تفسيرات التحليل النفسي التي تنصبّ على ظاهرات إنسانية خارج حقل العلاج بالمعنى الدقيق للكلمة : « . . . ليس ثمة شخص ذو عظمة استثنائية حتى يكون خزيّاً له أن يخضع للقوانين التي تحكم المصاب بمرض نفسي والسويّ بصرامة متساوية » .

و قليل من العناصر ذات العلاقة بطفولة ليونار وصلت إلينا . ونحن نعلم على أية حال أنه وكّد طفلاً غير شرعي عام ١٤٥٢ قرب فلورنسا من أب كاتب عدل وأم فلاحّة على وجه الاحتمال . وأثر هذه الأم مفقود في وقت مبكّر جداً . ولم يغادر ليونار بيت الأب ، بالنظر إلى أن دونا أبييرا زوجة كاتب العدل لم تمنح زوجها وريثاً ، إلا

ليدخل تلميذاً متدرباً لدى أندريا فيروشيو. ووضع معرفته، بعد أن رسم ضرباً من لوحة البشارة، في خدمة أمراء عصره، إذ لم يكن بوسع أي فنان عندئذ أن يستغني عن الحماية الأغنياء. وفي بلاط لودوفيك دومور، ثم أمراء فرنسيين طردوا لودوفيك، وأخيراً في بلاط فرنسوا الأول، يرسم ليونار اللوحات التي نعرفها، ولكنه يخترع الآلات الجديدة أيضاً، ويدرس طيران العصفير، الخ. مات ليونار عام ١٥١٩ قرب أمبواز.

ويشير فرويد، في أعمال ليونار وحياته، إلى العدد الكبير من اللوحات غير الكاملة، وميله المتقد إلى التقصي العلمي - الذي يرجعه فرويد إلى فضول جنسي مصعد بقوة يترك مكاناً ضيقاً للجنسية بالمعنى الدقيق للكلمة - وإلى إنتاج للرسم ضعيف جداً في نهاية المطاف. فبأي دافعيات نفس فاعلية ليونار المزدوجة: الرسم والدراسة؟ كيف نفهم ضروب الكف لدى الفنان التي أرهقت إبداعه التشكيلي؟

وليونار لا يقصّ، في طفولته الأولى، سوى ذكرى واحدة - استيهام دون أي شك: «... ثمة نسر أتى إليّ وأنا لا أزال في المهد، فتح فمي بذنبيه وضربني بهذا الذنب عدة مرات بين شفتي»^(١). ويخضع فرويد هذا الاستيهام الوحيد إلى تحليل صارم، تساعد في ذلك كشفه، كشوف التحليل النفسي، في مجال جنسية الطفولة والعصاب الوسواسي والحلم. فهل أفلح في أن يحلّ اللغز الذي يمثله ليونار ذو فني؟ كان فرويد قد قال بعد عشر سنوات إلى تلميذه فورنزي إن هذا الكتاب كان «الأمر الوحيد الأروع الذي كُتب في فترة من الفترات»^(٢).

(١) - ذكر فرويد هذه الذكرى في كتابه ذكرى من طفولة دو فني.

(٢) - أرنست جرنز، حياة سغموند فرويد ومؤلفاته.

النص

الهدف الذي يحدده هذا الكتاب لنفسه يكمن في أن يشرح ضروب الكف لدى ليونار في حياته الجنسية وفاعليته الفنية .

إننا لانعرف شيئاً عن سوابقه الوراثية ، بل نحن نعرف على العكس أي تأثير عميق مزعج مارسه عليه الظروف العرضية في طفولته . وكانت ولادته اللاشعرية قد تجتته ، حتى السنة الخامسة من طفولته ، من تأثير أبيه وجعلت منه فريسة الغواية الحنون لأم كان تعزيتها الوحيدة . وإذا أنضجته من الناحية الجنسية ، في وقت مبكر جداً ، قبلات أمه ، قبلات مشبوبة العاطفة ، فقد كان لا بدّ له من أن يدخل في طور من الفاعلية الجنسية الطفولية التي ليس لدينا شهادات مؤكدة عنها إلا في أمر واحد : شدة تقصّيه الجنسي في الطفولة . إن غريزة الرؤية وغريزة المعرفة رفعتهما انطباعاته إلى أعلى قوة ، فالمنطقة الغلمية الغمية تتلقّى بصمة لم تعد تُمحى . ويتيح اتّجاه ليونار اللاحق ، كشفته المغالية على الحيوانات ، أن نستخلص بالتضاد وجود ميول سادية قوية في طفولته الأولى .

١ - ظمناً إلى المعرفة تشرحه جنسية مكفوفة

تضع اندفاعاً قوية من الكبت حداً لهذه الضروب من الإفراط في الجنسية خلال الطفولة وتحدّد الاستعدادات التي ستظهر في البلوغ . وسيكون النفور من كل فاعلية شهوانية واقعية هو النتيجة الأوضح لهذا التحول ؛ فليونار سيمكنه أن يعيش في العفة ويحدث الانطباع أنه إنسان ليس له جنس . وعواصف البلوغ ، عندما ستطراً ، لن تجعل المراهق مريضاً مع ذلك ، إذ أرغمته ، كما تفعل لدى مكبوتين آخرين ، على اللجوء إلى تكوينات بديلة ذات ثمن غال ومجحفة . وسيكون بوسع الجزء الأكبر من حاجاته الغلمية ، بفضل سيادة الفضول الجنسي المبكرة ، أن تتصعد إلى ظمناً كلي للمعرفة ، وأن تغلت على هذا النحو من الكبت . وسيظل جزء من الليبيدو ، أضعف بكثير ، متوجّهاً صوب غايات جنسية وسيمثل الحياة الجنسية الضامرة لدى

الراشد . وسيرغم كبت الحب الطفولي لدى ليونار هذا الجزء الضعيف من الليبيدو على أن يتخذ شكل الجنسية المثلية وأن يعبر عن نفسه في حب أفلاطوني للصبيان . والتثيت على الأم وعلى الذكريات العذبة للتعامل معها مخزونة في اللاشعور ، ولكنها تظل مؤقتاً غير فاعلة . وعلى هذا النحو يتقاسم الكبت والتثيت والتصعيد مساهمات تقدمها الغريزة الجنسية في حياة ليونار النفسية .

٢- لماذا تحوّل الفنان إلى باحث

ينبعث ليونار بالنسبة لنا منذ هذه اللحظة ، باستثناء الظليل البعيد لسنواته الأولى ، فتناً ، رسّاماً ، نحّاتاً ، بفضل موهبة فطرية كان محتتماً على يقظته المبكرة ، منذ الطفولة الأولى ، وعلى ميوله البصرية ، أن تقدّم على تعزيزها . ونودّ أن يكون بمقدورنا القول كيف تتيح لنا الفاعلية الفنية أن نعيدّها إلى الغرائز (*) النفسية الأولية لو أن الوسائل لم تكن تعوزنا هنا على وجه الضبط . وسنكتفي بأن نؤكد هذا الواقع الذي لاشك فيه من الآن فصاعداً : إن العمل المبدع لفنان من الفنانين هو تحويل لرغباته الجنسية في الوقت نفسه . ونحن نتذكّر ماقاله فازاري عن محاولات ليونار الفنية الأولى : رؤوس نساء باسمات وصبيان صغار رائعون ، أي أمثالات الموضوعات الأولى التي تثبتت عليه جنسيته . ويبدو أول الأمر أن ليونار عمل دون عقبات في ألق طفولته الأول . ويعرف ليونار عصراً من القوة الفعالة المبدعة والإنتاجية الفنية في الزمن الذي يتخذ خلاله أباه موديلاً ، وفي ميلانو حيث نجعله حظوة القدر يلتقي في لودوفيك لومبور وجه الأب . ولكن الأمر الذي تفرضه الوقائع سرعان ما يتحقّق في نفسه ، أمراً مفاده أن القمع الكلي على وجه الضرب للحياة الجنسية الفعلية لا يخلق الشروط الأكثر ملاءمة لممارسة الميول الجنسية المصعّدة . إن الحياة الجنسية الفعلية تظهر ، مرة إضافية أخرى ، بوصفها نموذج الوظائف الأخرى ، فالفاعلية وروح العزم تشرعان في أن تُصابا بالشلل ، والميل

(*) Instinct : من المستغرب استعمال هذا المصطلح في هذا السياق . ونعتقد أن التباساً وقع في الترجمة من الألمانية إلى الفرنسية . والأفضل ، الأصح ، استخدام مصطلح الدافع (Pulsion) .



٥-٠ الميل إلى الاجترار والحيرة يتجلى في لوح العشاء السوري .
(العشاء السوري، ليوناردو فنسي، متحف اللوفر، باريس).

إلى الاجترار والحيرة يتجلى الآن في لوحته العشاء السري ، ويؤكد علناً بتأثيره المشؤوم على التقنية قدر العمل العظيم . ويتم بالتدرج لدى ليونار تطور لا يمكننا أن نقارنه إلا بنكوص العصابين . والفنان الذي كان قد تفتّح في نفسه مع مرحلة البلوغ استدركه وتجاوزته المتقضي ، متقضي الطفولة الأولى ، والتصعيد الثاني لغرائزه الغلمية يستسلم للتصعيد الأول ، الذي هيأه الكبت الأول في حياته . إنه يصبح متقصباً ، في خدمة فته أول الأمر ، ثم بصورة مستقلة عنه ، وأخيراً وهو يدير ظهره إليه . ويتخذ هذا النكوص أهمية متعاطمة مع فقدان نصيره ، صورة الأب ، وإظلام حياته التدريجي . ويصبح ليونار «الرسام الناقد الصبر» كما يكتب أحد المراسلين لـ إيزابيل إيست التي كانت تمنى أن تحوز أيضاً لوحة من صنعه . إن ماضي طفولته يسيطر عليه . وينطوي التقضي ، الذي يحل بالنسبة إليه الآن محل الإبداع الفني ، على بعض السمات التي تميز استخدام القوى اللاشعورية : النهم ، والعناد الذي لا يوقفه شيء ، وتعلّز التكيف مع الظروف الواقعية ،

٣- الذكرى القوية لغواية مارستها الأم

ويطراً على ليونار تطور جديد حين بلغ أوج حياته ، في الخمسينات ، في هذا العمر الذي طرأ خلاله من قبل تحول نكوصي على السمات الجنسية لدى المرأة . ويعاني الليبيدو أيضاً خلاله ، على الغالب ، اندفاعاً قوية . وثمة راقات من نفسه لاتزال أكثر عمقاً تدب فيها الحياة ، ولكن هذا النكوص الجديد يشجع فنه الذي كان في سبيله إلى الذبول . ويصادف المرأة التي توقظ ذكرى الابتسامة السعيدة والمنتشية شهوانياً ، ابتسامة أمه ، ويجد مجدداً الإيحاء الذي كان يقوده في محاولاته الفنية الأولى حين كان يصوغ رؤوس النساء الباسمات . ويرسم الجوكندا ، والقديسة آن ، وهذه المجموعة من اللوحات التي تتميز بلغز ابتسامتها . وبفضل أقدم انفعالاته الغلمية ، يمكنه أن يحتفل مرة أخرى أيضاً بالانتصار على الكف الذي كان يعرقل فنه . ويتلاشى هذا التطور الأخير للمبدع بالنسبة لنا في ظلمات العمر المقتربة . وسما فكره مع ذلك ، مرة أخرى أيضاً ، إلى أسمى الدراسات النظرية في تصور للعالم يخلف وراءه بعيداً أفكار عصره . . .

وإذا كان ممكناً أن تولّد استنتاجاتي ، حتى لدى أصدقائي والعارفين

بالتحليل النفسي ، ذلك الرأي الذي مفاده أنني لم أكتب هنا سوى رواية في التحليل النفسي ، فلأنني سأجيب أن نفسي لا تبلغ لي في اليقين بنتائجي .
لأنني استسلمت بدوري ، بعد نتائج كثيرة أخرى ، للسحر الصادر عن ليونار العظيم اللغزي ، الذي يعتقد المرء أنه يحسنّ لديه بغرائز قوية جداً وأهواء ضئيلة جداً ، لم تتقن مع ذلك التعبير عن نفسها إلا خافتة على نحو كبير جداً .

٤- على أي شيء تُبنى دراسة الشخصية من وجهة نظر التحليل

النفسي

أيّا كانت الحقيقة ذات العلاقة بحياة ليونار ، ليس بوسعنا أن نهمل محاولتنا في شرحها من وجهة نظر التحليل النفسي دون أن نؤدّي بعدد واجباً . فعلياً أن نرسم الحدود العامة التي تفرض نفسها على التحليل النفسي في مجال السيرة الذاتية وذلك حتى لا يكون كل ما أفلت من الشرح منسوباً إلى الإخفاق . إن البحث في التحليل النفسي يحوز معطيات السيرة الذاتية التالية بوصفها المواد : ثمة ، من جهة ، مصادفة الأحداث وتأثير الوسط ؛ وثمة من جهة أخرى ، ارتكاسات فرد معين معروفة . وإذا يركز البحث في التحليل النفسي على معرفة الآليات النفسية ، فإنه يسعى إلى أن يبني دينامياً شخصية الفرد بحسب ارتكاساته ، ويكشف القناع عن قواها النفسية الأولية وعن تحولاتها وتطوّراتها اللاحقة على حدّ سواء . وإذا أفلح في ذلك ، فإن اتجاه شخصية معينة في الحياة يشرحه عندئذ تأزر الجبلة والقدر ، أي القوى الداخلية والقوى الخارجية . وعندما لاتعطي مثل هذه المحاولة ، كما هي الحالة ، ربما ، بالنسبة لليونار ، نتائج مؤكدة ، فليس الخطأ في ذلك خطأ طريقة التحليل النفسي ، وغيوبها ، وضروب قصورها ، بل خطأ الشك بالوثائق التي نحوزها لهذه الشخصية والثغرات فيها . فالمسؤول الوحيد إذن عن الفشل هو المؤلف الذي أراد إرغام التحليل النفسي على أن يصدر حكماً يرتكز على مستندات بهذا القدر من عدم الكفاية .

ولكن تقصّي التحليل النفسي في أمرين مهمّين سيظلّ ، حتى مع حيازة أوسع توثيق تاريخي واستخدام مؤكد لجميع الآليات النفسية ، عاجزاً عن شرح



٦- «إن رجلاً عاش طفولة ليونار نفسها كان يمكنه وحده في الواقع أن يرسم لوحتي الجوكندا والقديسة آن...» القديسة آن، العذراء والطفل، ليونار دو فنسي، متحف اللوفر، باريس).

الضرورة التي قادت موجوداً إلى أن يصبح ماكان وألا يصبح غير ذلك. ووجب علينا أن نسلّم، لدى ليونار، أن المصادفة في ولادته غير المشروعة وحنان أمه المفرط مارسا التأثير الأكثر حسماً على تكوين طبعه ومصيره، إذ حذد الكبت الطارئ بعد هذا الطور من الطفولة تصعيد الليبيدو إلى ظمأ للمعرفة وانعدام الفاعلية الجنسية طوال حياته، في وقت واحد. ولكن هذا الكبت بعد الإشباعات الغلمية الأولى في الطفولة كان ممكناً ألا يحدث؛ وربما لم يحدث لدى فرد آخر أو كان ممكناً أن يكون أقلّ اتساعاً بكثير. وعلينا أن نعترف هنا بهامش من الحرية يظلّ التحليل النفسي عاجزاً عن تقليصه. كذلك فإن نتيجة هذه الاندفاع من الكبت لا يمكنها أن تُعتبر الممكن الوحيد. ولن يفلح ولا ريب شخص آخر في أن ينقذ الجزء الأكبر من ليبيده من الكبت بالتصعيد إلى ظمأ المعرفة. وإذ يخضع إلى التأثيرات التي يخضع لها ليونار، فإنه ربما سيطراً عليه إما ضرر دائم يصيب عمل الفكر، وإما استعداد مسبق لا يروّض إلى العصاب الوسواسي. فالتحليل النفسي يظلّ إذن عاجزاً عن أن يشرح هاتين الخاصيتين لليونار: ميله الأقصى إلى كبت غرائزه وقدرته العجيبة على تصعيد غرائز أولية.

٥ - حيث يتوقّف التحليل النفسي يبدأ علم الحياة

الغرائز ومحولاتها هما الأمر الحاسم الذي يمكن أن يعرفه التحليل النفسي. وعليه، انطلاقاً من هذا التخمين، أن يتخلّى عن الميدان إلى التقصّي البيولوجي. فالميل إلى الكبت والقدرة على التصعيد ينبغي لهما أن يُنسبا إلى أمس الطبع العضوية، أمس سيُشاد عليها البناء النفسي فيما بعد. وعلينا أن نعترف، بالنظر إلى أن الموهبة الفنية والقدرة على العمل ترتبطان ارتباطاً صميمياً بالتصعيد، أن ماهية الوظيفة الفنية تظلّ أيضاً بالنسبة لنا، من ناحية التحليل النفسي، عسيرة المنال. ويميل التقصّي البيولوجي المعاصر إلى أن يشرح السمات الأساسية للجملة العضوية الإنسانية بمزيج، بالمعنى المادي، من الاستعدادات المذكّرة والمؤنثة. إن الجمال الجسمي لليونار وواقع أنه كان أعسر يمنحان هذه القضية نقاط استناد. ولكن علينا ألا نهجر الميدان السيكولوجي على نحو صرف. فهدفتنا أن نبرهن على العلاقة القائمة بين الأحداث الخارجية والارتكاسات الفردية بواسطة درب

الفاعلية الغريزية . وإذا لم يشرح لنا التحليل النفسي لماذا كان ليونار فناناً ، فإنه يجعلنا على الأقل نفهم مظاهر فنه وتحديداته .

٦ - القابلية للتصعيد والجبلة العضوية

إن رجلاً عاش طفولة ليونار نفسها هو وحده الذي ، في الواقع ، كان بوسعهِ أن يرسم الجوكتندا والقديسة آن ، ويهيئ لأعماله الخاصة قدرها الكتيب ، ويتخذ ، بوصفه متقصي الطبيعة ، هذه الانطلاقة الحارقة ، كما لو أن مفتاح كل إنجازاته وسوء حظه كان مخبأً في الاستيهام الطفولي ، استيهام السر .

ليس ثمة مجال مع ذلك لأن يُصدم المرء بنتائج تقصّر ينسب إلى مصادفات الكوكبة الأسرية مثل هذا التأثير في مصائر الناس ، إذ يجعل قدر ليونار منوطاً بولادته غير الشرعية وعقم امرأة أبيه دوناً ألبيرا ؟

أعتقد أن مسلكتنا لن يكون مبرراً ، والحكم بأن المصادفة غير جديرة بتقرير مصيرنا يعني العودة إلى تصور ديني للعالم هيّا هزيمته ليونار نفسه عندما كتب أن الشمس لم تكن تتحرك قط .

ومن المؤكد أن ذلك أمر يغيظنا أن نعتقد أن إلها عادلاً وعناية إلهية رحيمة لا يقينا مثل هذه التأثيرات في زمن حياتنا التي نكون فيها الأكثر حزلاً . ولكننا ننسى ، إذ نفكر على هذا النحو ، أن كل شيء في حياتنا مصادفة على وجه الضبط ، منذ ولادتنا بفعل التقاء الحيوان المنوي والبويضة ، مصادفة تدخل مع ذلك في مجموعة قوانين الطبيعة وضرورتها وتنقصها فقط العلاقة برغباتنا وأوهامنا . وبما أن الخط الفاصل بين محتملات حياتنا الشخصية و« ضرورات » جبلتنا ، أو « مصادفات » طفولتنا ، لا يزال غير مؤكد في مجراه ، فإنه لم يعد مسموحاً لنا أن نشك في أهمية السنوات الأولى من طفولتنا . ولا يزال لدينا القليل جداً من احترام الطبيعة التي « تمتلئ بأسباب لا متناهية لم تكن في التجربة قط » وفق كلمات ليونار اللغزية التي تبشر الآن بكلمات هملت .

وكل إنسان ، كل فرد منا ، يستجيب لواحدة من محاولات لا تُحصى تحت بواسطتها هذه « الأسباب » ، أسباب الطبيعة ، خطاها نحو الوجود .

الباب الثاني

الإبداع الفني وتجربة الطفولة

الفصل الأول :

- وجه الأم وصورة الموت لدى الرسام سيفاتيني (كارل أبراهام) .

الفصل الثاني :

- قصة لإدغار بو تشرحها سيرة المؤلف الذاتية (ماري بونابرت) .

الفصل الثالث :

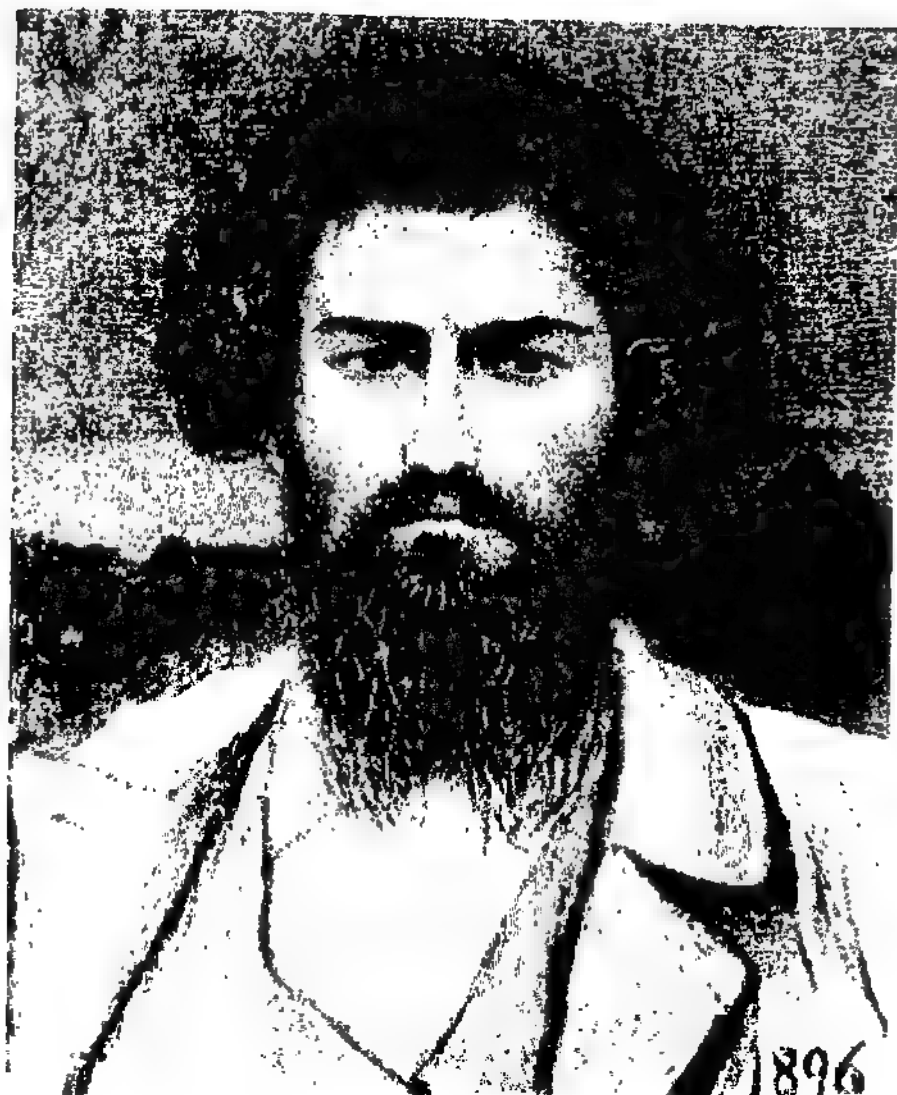
- الحصر المبكر والدفعة المبدعة (ميلاني كلاين وهانا سيغال) .

الفصل الرابع

- فرض طاقة نفسية غير غريزية (إرنست كريس وفرانسيس باش) .

الفصل الخامس

- التجربة الثقافية والإبداعية الفردية (دونالد ونيكوت وماريون ميلنر) .



جيوفاني سيغانتيني

٧- رسم لجيوفاني سيغانتيني بريشته ، الرسام الإيطالي لنهاية القرن التاسع ، الذي خصص له كارل أبراهام دراسة ذات أهمية .

الفصل الأول

وجه الأم

وصورة الموت لدى الرسّام سيغانتيّني

مقدمة

ينشر كارل أبراهام (١٩١١)، خلال العام الذي تلا ظهور كتاب فرويد *ذكرى من طفولة ليوناردو فنسي*^(١)، دراسة عنوانها «جيو فاني سيغانتيّني - محاولة في التحليل النفسي».

تكلمنا من قبل، في بعض الكتب من هذه المجموعة، على هذا المؤلف الذي يُعتبر في عداد الأكثر أهمية من تلاميذ فرويد. ويمارس كارل أبراهام في آن واحد، بوصفه عاملاً لا يبالى بالتعب، مهنة المحلل النفسي، ودور الرئيس لجمعية التحليل النفسي في برلين، ودراساته الشخصية، وفاعليته في وسط لجنة التحرير لمجلتين في التحليل النفسي. ويكتب إلى ياراند في مقدمته لكتاب الحلم *والأسطورة*^(٢): «ينتمي أبراهام لهذا الجيل وهذه الجماعة القليلة العدد من روّاد التحليل النفسي. ومن الواضح أن المهمة المغرية وكم

(١) - انظر الباب الأول من هذا المجلد، الفصل الثالث.

(٢) - دار نشر بيو. الفصل الذي يلي مقتبس من هذا الكتاب.

هي عسيرة، مهمة النضال على الجبهتين - الجبهة الداخلية : هذا النموذج من معرفة الذات والنقد اليقظ الذي ينبغي أن يوجه لها ، من جهة ، والجبهة الخارجية : عداوة المجتمع وسخرية زملاء - تتطلب شخصية قوية وذات مرونة ، وصفة خاصة للوجدانية . ويخلص إلس باراند ، بعد أن استعرض مساهمات أبراهام في التحليل النفسي الواقعية جداً ، إلى خلاصة مفادها : « أن نباهة أبراهام ، ووضوحه ، وبساطته ، وأصالته ، تجعله قريباً منا . إنه يرسم رسماً جديداً أو يستبق تطورنا الخاص ويمسك بيدنا » . وسنرى ، حين نقرأ دراسته لسيغانتيني ، أن الثناء الموجه إلى أبراهام ليس كلمات عبثية .

ولنعد إلى جيوفاني سيغانتيني (١٨٥٨-١٨٩٩) . فهذا الرسام الإيطالي ، المولود في ترانتان ، يقدّره الناس في زمن أبراهام . ويبدو أن أعماله لاقت ، بعد خسوف طويل ، ضرباً من تجديد الخطوة ، كما يشهد على ذلك المعرض الباريسي لعام ١٩٧٥ المخصص لـ «الرمزية في أوروبا» . فتمة عدة لوحات من لوحاته عُرضت في هذا المعرض ، منها **الأمهات السيمات** ، التي يُخضعها أبراهام للتحليل .

وكنّا من قبل قد أكدنا في هذه المجموعة ، من دراسات كارل أبراهام ، على أهمية دراساته للحداد والاكتئاب والكتابة^(٣) . ويحدّد المؤلف كارل أبراهام ، في الفصل الذي يلي ، ذلك التأثير الرئيس الذي مارسه الموت المبكر لأم سيغانتيني على حياته وأعماله . ويحدّد المؤلف ، كما في جميع الدراسات الأولى في التحليل النفسي المطبّق على الإبداع الفني ، ضرباً من الحركة المستمرة بين تفسير العمل الفني بفضل الإنارة التي يلقيها التحليل النفسي وبين إثبات فروضه التي

(٣) - انظر مراحل الليبدو : من الطفل إلى الراشد ، إنه مجلّد ظهر في المجموعة نفسها ، وانظر للمجلّد الآخر في هذه المجموعة : العصاب .

تنصبّ معاً، بصورة خاصة، على وجه الأم، أي عواطف الكره والحب التي هو حاملها، وعلى «محاولات التعويض» التي يتيحها هذا الوجه. وستستأنف ميلاني كلاين هذه الموضوعات التي نعلم أن كارل أبراهام جملها قبل أن تصبح تلميذته. وهذه الموضوعات تكون النواة الرئيسة لنظريتها^(٤) المطبقة على الإبداع الفني والتصعيد. ويتكلم أبراهام أيضاً على «عبادة الأم» و«تمجيد الأمومة» - اللذين يقتنعان العداوة لها. وهذه المسائل هي الرسم الأولي لمفهوم إضفاء المثال لدى ميلاني كلاين.

فالأم^(٥) والموت يؤلفان محور دراسة كارل أبراهام لسيغانتي. بل ربما يكون بوسعنا أن نعتبر أن هذين الموضوعين يجوبان عمل المؤلف برمته.

النص

ألفت بحوث سيغموند فرويد ومدرسته في التحليل النفسي ضوءاً جديداً على ظاهرة عامة أو فردية للحياة النفسية. وقدّمت هذه البحوث أيضاً، إذ انطلقت من اكتشاف اللاشعور، توضيحات ذات قيمة لقوانين الإبداع الفني^(٦). وفتح أحد أعمال فرويد^(٧)، المعنون ذكرى من طفولة

(٤) - انظر الفصل الثالث من هذا الباب.

(٥) - لنشر إلى أن أبراهام يتكلم، بمناسبة دراسة سيغانتي، على «عقدة الأم»؛ يستخدم فرويد في الأغلب، على نحو ذي دلالة، مصطلح «العقدة الأسرية» ليدلّ على عقدة أوديب. ويلمح المرء هنا إذن ذلك المكان الذي منحت الأم من جانب أبراهام وميلاني كلاين بعده.

(٦) - أوتو رانك، الفنان، فيينا ولاينزغ، هوغو هيلر وشركاؤه، ١٩٠٧.

(٧) - دار نشر غاليمار، انظر مستخلصاً من هذا الكتاب، في الفصل الثاني من الباب الأول (ملاحظة لجنة الإشراف).

ليونارد دوفنسي، حتى لا نذكر من هذه الأعمال سوى هذا النص، آفاقاً ذات قيمة على شخصية المعلم الفنية. وعلى العكس، إن دراسة عامة لحياة أحد المبدعين في الفن التشكيلي وخصائصه السيكولوجية، من زاوية التحليل النفسي، بقصد الكشف عن تأثير القوى الغريزية اللاشعورية في الإصران الفني، لم تكن موضع محاولة بعد.

ويوسع المرء أن يندهش من أن طبيباً هو الذي يحاول أن يحلل الحياة الذهنية لأحد الفنانين وفق هذه الطريقة. والسبب في ذلك الانطلاقة التي بدأها التقصي في التحليل النفسي. وتطور هذا التقصي بفضل أسلوب كان هدفه على نحو أولي دراسة الجذور اللاشعورية للحالات الذهنية المرضية (حالات عصبية أو «عصاب»).

فالتحليل النفسي عكف مبكراً على تجاوز الحدود العسيرة لهذا الحقل من التطبيق لبيّن طريقة من البحث خصبة في مجالات الحياة الأكثر تنوعاً. والحقيقة مع ذلك أن دائرة مناصره ظلت، للبواعث التاريخية التي أتينا على ذكرها، تتكوّن على نحو أساسي من الأطباء. والواقع أن الطبيب الذي ألف تحليل اللاشعور لدى العصاة ذو ميزة بالتأكيد إذا قورن بالملاحظين الآخرين. ذلك أنه على صلة، لدى الفنان، بعدد معين من الخصائص السيكولوجية التي يعرفها معرفة جيّدة بواسطة العصاةيين. والمقصود سمات ذات علاقة بالحياة الاستهامية الشعورية واللاشعورية.

١ - التحليل النفسي ينير حالة الفنان سيغانتيني

أصاب الموت سيغانتيني، ٢٨ أيلول ١٨٩٩، وهو في غمرة عمله. وكان قبل عشرة أيام، قد تسلق جبل شافيرغ قرب بانتراسينا لينهي المأطورة الرئيسة لرائعته **ثلاثية الألب**.

وكان عمله الأخير، مشروع ذو مدى واسع، أكثر من تمثيل للجبل العالي مخصّص لتمجيده. ذلك أن مهمة الرسم، في تصوّره، لا تقتصر على

أن تجعل صورة من الصور أمينة للواقع: إن عليها أن تمنح أفكار الفنان وعواطفه الأكثر صميمية ضرباً من الصوت. وهو، لهذا السبب، رسم الطبيعة الكريمة، والأم مع طفلها على ثديها، والأم في عالم الحيوان بالإضافة إلى الوجود الإنساني. ورسم طلوع النهار، ويقظة الطبيعة، وغمر الإنسان؛ إنه رسم كل حياة في ذروتها، ورسم أخيراً النهار الغارب، والطبيعة المتخثرة، ونهاية الإنسان. ولهذا السبب يؤكد عمله الأخير بالحاح، أكثر من أي وقت مضى، صلة كل خليقة بالطبيعة والقلدر المشترك الذي يؤول إليها.

وكان سيغانتيني قد أوضح من قبل هذه الموضوعات كلها، منعزلة أو مندمجة، مع تنوعات جديدة دائماً. وعلى هذا النحو إنما كانت روائعه الخالدة قد وكّدت: **الأمهات، الربيع في جبال الألب، القطاف في أنغادين، العودة إلى الوطن،** وروائع أخرى أيضاً. ولكنه كان يشعر أنه مدفوع إلى إنجاز هذا العمل الذي كان لابدّ له من أن يكون العمل الأخير. فكل ما كان، في هذه السمفونية، سمفونية الحياة، يصنع بالنسبة له معنى الوجود وقيّمته النهائية ينبغي له أن يجد تعبيراً مشتركاً.

هذا المشروع، مشروع الرسّام، لم تش به إلينا أعماله فقط. إنه صاغه صياغة واضحة أيضاً. فهو، في مناسبات كثيرة، بادل ريشة الكاتب بريشة الرسّام، ليدافع عن مفهومه الشخصي لطبيعة الفن. فقبل سنة من موته، حرّر جواباً عن سؤال تولوستوي «ما الفن؟». إنه يؤكد فيه صراحة أهمية الفكرة الأخلاقية الأساسية للعمل الفني. فممارسة الفن عبادة بالنسبة له؛ وهذه العبادة موقوفة على تمجيد العمل، والحب، والأمومة، والموت، ومنحها ألقاً. ويشير سيغانتيني هو ذاته إلى الينابيع التي تغذي خياله المبدع بدفق جديد دائماً.

(٨) - صفحة ٨٢ من كتاب مختارات بيانكا سيغانتيني؛ انظر نشره بيانكا سيغانتيني، لاينز، كلينكات وبيرومان.

ومن المؤكد أن فنانين آخرين نهلوا من هذا ينباع إلهامهم . ولكن ما يميز شخصية سيغانتيني أن جميع هذه المنابع تلتقي في تيار واحد ، وأن عوالم من الأفكار التي تبدو متميزة في الظاهر ، تكون بالنسبة له مترابطة على نحو لا انفصام له .

٢- هذه القوى التي تحكم معاً حياة مبدع وعمله

نظرة تلقى على حياة سيغانتيني تكشف أن القوى التي تسيطر عليها تسيطر على فنه . ونحن نتساءل : من أين إذن اقتبس فنه وحياته هذا الاتهام ؟ ليس المشال ولا التربية ، بوسعنا أن نؤكد ، هما اللذان أديا دوراً إيجابياً في ذلك . والواقع أن سيغانتيني كان قد فقد من قبل أبويه وهو في الخامسة من عمره . ولم يكن في الإطار الذي سارت فيه طفولته أي شيء يمكنه أن يشجع ثموه الفكري أو الفني . وترعرع دون حياة مدرسية حقيقية ، أمياً على وجه التقريب ، ولم تكن السنوات التي عاشها مترجحاً بين أخوة وأخوات غير أشقاء ، ولا السنوات التي انقضت في الإصلاحية ، صائرة إلى أن تحسن وضعه . وكانت طفولته الخالية من الفرح معركة مستمرة ضد القوى المعادية . وليس إلا من أعماقه الخاصة على وجه التقريب إنما وجب عليه أن يستمد مثاله الفني ، وشخصيته ورؤيته العالم .

وطريقة التقصي في التحليل النفسي هي وحدها التي يمكنها أن تحمل الغاز هذا التطور ، ذلك أنها تبني ملاحظاتها على الحياة الداخلية الطفولية . وإذا دلفنا في هذا الدرب ، فلنأتي أستند إلى سلطة ليست أقل من سلطة سيغانتيني ذاته .

يقول سيغانتيني في إحدى رسائله^(٨) : « أنت تسألني كيف استطعت أن أغني أفكار وفني في حياتي المتوحشة في غمرة الطبيعة . وسيتش علي كثيراً أن أجيبك ؛ وما ينبغي ، لإيجاد ضرب من الشرح ، أن ننزل إلى الجذور العميقة لندرس ونحلل كل انطباعات النفس حتى أولى حركات الطفل وأكثرها بعداً » .

(٨) - صفحة ٨٢ من كتاب مخترعات بيانكا سيغانتيني ؛ انظر وسائل وكتابات جيوفاني سيغانتيني ، نشره بيانكا سيغانتيني ، لاينز ، كلينكار وبيрман .

وإذا امتثلت لهذا التوضيح الصادر من الفنان ، فإنني اتجهت صوب الطفولة .

٣- الأم التي ماتت موتاً مبكراً جداً ، أول موضوع للحب لدى الطفل

كان الحدث الأكثر اتصافاً بأنه مثقل بالنتائج في حياة سيغانيني هو موت أمه المبكر . ولم يكن عمره يكاد يبلغ السنوات الخمس عندما عانى هذه الخسارة .

والمؤكد أن من النادر أن يحتفظ ابن بذكرى أمه مع حب شبيه بحب سيغانيني . ومضى هذا الحب متعاضداً مع انقضاء السنين ؛ وأصبحت الأم في الواقع هي الوجه المثالي ، والألوهة ؛ ولعبادتها نذر الابن فنه .

وكان على اليتيم الناضج قبل الأوان بهذا القدر أن يكون محروماً طوال طفولته كلها من العناية الحنون . فهل هذا العوز هو الذي جعل منه رسام الأمومة ؟ وهل نصب ما كان الواقع يرفضه بالنسبة له مثلاً في فنه ؟ مهما كان هذا الشرح مقبولاً ، فإن عدم كفايته سيبين لنا في الحال .

فتمة أكثر من طفل أصابه في عمر مبكر ما أصاب فناننا من شقاء . إنه لا يكاد يفهم مدى خسارته ، وسرعان ما يتعزى ، ولم يعد يفكر بالمرحومة إذا لم يكن عندما يوقف بعض الراشدين ذكراها في نفسه . والذكريات والحوادث الطفلية يمكنها ، هنا أو هناك ، أن تُمحي على نحو أقل سهولة . ويمضي الأمر على نحو مختلف لدى سيغانيني . فصورة أمه لا تنطفئ في ذاكرته ؛ كلا إن خياله يرصنها ويضعها في قلب تفكيره .

إن مرحلة سلبية - الحرمان من عناية الأم - لا يمكنها وحدها أن تشرح قوة سائدة بهذا القدر ، قوة المثال الأمومي . فسيغانيني ذاته دلنا بوضوح أين نبحت عن جذورها . ونقرأ في السطور الأولى من سيرته الذاتية بريشته مايلي :

«إنني أحملها في ذاكرتي ، أمي ؛ لو كان ممكناً أن تظهر أمام عيني في

هذه اللحظة لتعرفت عليها على نحو تام بعد انقضاء واحد وثلاثين عاماً . فأنا أراها مجدداً بعيني* الفكر ، هذا الوجه الظلي السامي ذا المشية المتعبة . إنها كانت جميلة ؛ لا كالفجر أو وضوح النهار ، بل كغروب الشمس في فصل الربيع . ولم تكن قد بلغت العام التاسع والعشرين من عمرها عندما ماتت .

هذه العبارات التي كتبها الرجل الناضج لاتلمح أي تلميح إلى عناية الأم . وعبثاً نتوقع مقارنة بين الزمن السعيد الذي عرفه بالقرب من أمه والحياة الكثيرة التي تلتها ، عندما قرأ وصفه المرحلة التي انفتحت له بموت أمه . فنحن لا نجد شيئاً من ذلك .

إن سيفغانتيني إنما يتكلم على شيء مختلف كل الاختلاف : على الجمال ، والقامة ، والحركات ، والهيئة ، على صبا أمه التي يحتفظ دائماً برويتها في نفسه!

وليتفضل أحدهم ويتخيل حذف هذه الكلمة (*) - «أمي» - من هذا الاستشهاد ، وليستعد معنى هذه السطور . فلن يكون عندئذ سوى شرح : على هذا النحو إنما يتكلم عاشق على تلك التي يحبها ، على تلك التي فقدتها . وهذا التصور هو وحده الذي يناسب النغمة الوجدانية لهذه الكلمات .

وفي عبارات الراشد ، لا يزال صدى من أصداغ غلمة الطفل يتردد . فالتحليل النفسي جعلنا نألف هذا المفهوم الذي يقضي بأن المظاهر الأولى لغلمة الصبي تتوجه إلى أمه . وهذه العواطف العاشقة التي تبدو سمتها بوضوح في الطفولة الأولى ، أي حتى نحو الخامسة من العمر ، بالنسبة لملاحظ غير متحيز ، تتغير تدريجياً في مظهرها خلال الطفولة . وغلمة الطفل البدئية أنانية على نحو صرف . إنها نزاعة إلى ملكية موضوعها اللامحدودة ؛ وهو غيور من اللذة التي يجدها آخرون بالقرب من الشخص المحبوب . إنه يشجع تعابير الكره أكثر مما يشجع تعابير الحب . وفي هذه المرحلة من

(*) - في النص الأصلي كلمتان : «ma mere» «م» .

الحالات الانفعالية والدوافع التي لاتزال مراقبتها عسيرة، يقدم عنصر من العدوانية وحتى من القسوة فيرتبط بالحب لدى الصبي .

وأبانت دراسة الحياة الذهنية للعصابي أن جميع هذه الحركات موسومة بعنف خاص لدى بعض الناس . فالحالات القصورى في الطفولة، من هذه الجهة، هي الحالات التي سيعاني أصحابها فيما بعد مانسميه «عصاباً وسواسياً». وحياتهم الغريزية تتميز بتشابك مستمر في عواطف الحب والكره، وذلك مايولد نزاعات نفسية قاسية . ونكتشف لديهم بصورة منتظمة علامات حب للأبوين مفرط الحيوية، إذ يتناوب على وجه السرعة مع مظاهر من الكره تصل ذروتها على شكل أمنيات الموت .

٤ - الدوافع الجنسية. في الطفولة ذات قوة خاصة لدى الفنان والعصابي

خلال الطور التالي من الطفولة، تبين لدى الفرد، سواء أكان سليماً أم عصائياً، هداة في الدوافع، ناجمة عن سيورتي الكبت والتصعيد . وتتكوّن ضروب الكف على هذا النحو، بكل مالها من أهمية اجتماعية، قادرة على الحد من قوة الدوافع أو إلغاء فاعليتها في بعض الحالات، أو تقود إلى أهداف أخرى تسمى غيرية . وثمة، وفق قابليات الفرد الفكرية، جزء من الطاقة الجنسية المصعّدة تحوكت إلى فاعلية ذهنية، علمية أو فنية . فكلما كانت الغرائز قوية في الأصل، وجب أن يكون التصعيد كثيفاً وكاملاً إذا كان على الفرد أن يخضع لمقتضيات الثقافة المحيطة .

والمواطف البهيمية إزاء الأبوين، على عكس النظرية المقبولة حتى هنا، تنشأ من جنسية الطفل شأنها شأن مظاهر أخرى من الحب أو الكره . فعلى الفرد أن يخضع للأوامر الثقافية المطلقة التي تقضي بأن يكرّم أباه وأمه . ولكن متبهمين جداً إلى ذلك : فليست الوصية أن يحبهما، وذلك لا يحرم سوى حركات الكره . غير أن الأمر يتجه إلى الحب والكره على قدم

المساواة، ذلك أن الاثنين من مظاهر الغريزة الجنسية في الأصل . وكلا الاثنين يصطدمان بهتريم غشيان المحارم . ومن تصعيدهما المشترك ستولد عواطف الاحترام الخالية من أية أصداء جنسية .

أبوسعنا أن نعتقد أن الإجلال الذي يوجهه سيغانتييني إلى أمه ، إجلالاً تمنح روحيته السامية جداً أعماله علامة مميزة ، يتركز في الواقع على جنسيته؟ تتيج لنا التجارب الناجمة عن التحليل النفسي أن نجيب عن هذا السؤال بالإيجاب . وتلزمنا هذه التجربة المكتسبة على وجه العموم من العناية بالعصابيين أن نسوّج بإيجاز تطبيقها على شخصية سيغانتييني . فالتنظيم النفسي لدى الفنان ولدى العصابي كثير من النقاط المشتركة . إن الحياة الدافعية ، لدى كلا الاثنين ، ذات قوة غير عادية في الأصل ، ولكن تعديلاً كبيراً طرأ عليها بفضل الكبت والتصعيد الكثيفين على نحو خاص . وللفنان والعصابي على حد سواء قدم خارج الواقع ، في عالم متخيل . ومشتكون الاستيهامات المكبوتة لدى العصابي أعراض مرضه . وستعبر هذه الاستيهامات عن نفسها ، لدى الفنان ، في أعماله ؛ ولكن ليس فيها فقط . ذلك أن الفنان يُبدي دائماً سمات عصابية . ولا يفلح في أن يصعد دوافعه المكبوتة تصعيداً كاملاً ؛ فثمة جزء منها يتحوّل إلى ظاهرات عصبية . والأمر يضي على هذا النحو لدى سيغانتييني^(٩) .

٥- تمجيد الأمومة ذو علاقة بكبت الرغبات في غشيان المحارم

تستتبع سيرورة الكبت ، في حالات الصبي الانفعالية ، انزياحاً مثقلاً بالنتائج ، كما يعلمنا التحليل النفسي للعصابيين . إن حباً يعترف بالجميل للأم ويحترمها ، تلك الأم التي عُنيت به ، يحتلّ ، على المستوى الشعوري ، محل النزعات الغلمية المغالية . في حين أن الرغبات في غشيان المحارم تُكبت بقوة ، فالأمومة ممجّدة^(١٠) .

(٩) - انظر لرويد : ملاحظات على حالة عصاب وسواسي . ولجد هذه العلامات لدى الأفراد ذوي الاستعداد المسبق لحالات الكآبة .

(١٠) - ثمة نتائج أخرى مرتبطة بهذه السيرورة سنخضعها للمناقشة فيما بعد .

والتشديد التعويضي على الأمومة، لدى سيغانيني، بارز على نحو
أخص، كما نراه عند العصايين. وهذه المظاهر، بين مظاهر أخرى ستتكلم
عليها مجدداً، تتيح أن نستنتج ما مفاده أن ليبيدو الطفولة لدى سيغانيني
اتجه صوب أمه على شكل حركات مفرطة من الحب والكراهة، ولكنه كان
عندئذ موضوع تصعيد ذي قوة استثنائية. إنه، في اعتقادي، سما إلى عبادة
للأمومة، وإجلال صميمي للطبيعة- الأم، إلى حب غيري مجرد عن
الفرض منتشر على كل خليفة.

ونكتشف لدى سيغانيني، كما لدى كل عصايي، بعض غزوات
الغرائز المكبوتة. ولم تخضع الغلظة البدئية، بغلظة الطفولة، للتصعيد كلياً
إنها تبدو مجدداً بالمناسبة، مع أنها معدلة جداً. ولا يتيح لنا الوصف الذي
أطلقه سيغانيني على أمه أن يجهل العنصر الغلمي، ولو أنه تطهر على نحو
يلفت إليه النظر. فكان لزاماً على الفن أن يجعله قادراً على أن يضفي السمو
على صورة أمه متجاوزاً كل المواقف الإنسانية. وثمة بعض أعمال
سيغانيني، بين الأكثر روعة، ترينا أمّاً تغوص في تأمل حنون لوليدها. وفي
كل مرة، يأسرنا الافتتان أمام هذا الوجه الظلي المؤثث، الفتى الأهيف، ذي
الوضعة الجسمية المنحنية برفق، وفي السمات اللطيفة الرشيقة.

وهذه اللوحات تنتمي إلى الثلاثينات من عمر الفنان حين كان يعيش
في سافوغنان، في كانتون غريزون. وأبدع في هذه المرحلة شتى الأعمال
ذات الخيال الصرف. وثمة لعملين منها تاريخ خاص، ذو أهمية كبرى
بالنسبة لنا.

أثار مرأى وردة يوماً من الأيام في نفسه، كما يقص لنا الحكاية
سيغانيني نفسه، إحساساً لم يكن بوسعه أن يتحرر منه. وحدثت لديه، وهو

ينتزع بتلات الزهرة، رؤيا وجه فتى غضّ. ودفعته هذه الرؤيا إلى أن يستأنف عمله في لوحة قديمة كانت تمثل امرأة مصابة بالسلّ، ليصنع منها وجهاً فتياً ذا سحنة بهيئة.

وسيكون هذا الحدث أكثر جلاء بفضل وصف ثان أقتبسه من السيرة الذاتية التي كتبها سيرفايس لسيغانتييني .

«لأيوم كان سيغانتييني، حسبما قصّ هو ذاته، يتسلّق الدرّوة الأخيرة من جبل عال، رأى، حين لم يكن إلا على بعد بعض الخطوات من القمة، زهرة كبيرة كانت قد انفصلت، بارزة طاهرة، من بسماء ذات زرقة لامعة. كانت زهرة ذات جمال فائق، منير إلى حدّ لم يكن يتذكّر أنه رأى قط مثيلاً لها. وإذ تمدّد على حافة هوة، فقد كان يتأمل هذه المعجزة التي كانت تتصبّب، في الوحدة الكاملة وغمرة النور، في اتجاه السماء. وعندئذ اتخذت الوردة حجماً مفرطاً في نظريه ووهبها خياله شكلاً إنسانياً لطيفاً. فأصبح الساق العالي غصناً منحنيّاً كانت امرأة صبيّة، شقراء غضة، جالسة عليه، مفعمة باللطف، تمسك بطفل عار على ركبتها، وكان الطفل يمسك بيديه تفاحة حمراء داكنة، متوافقة مع المدقّة التي كانت ترتفع في وسط الزهرة. فرسم سيغانتييني هذه الرؤية وسمّاها: زهرة الألب. وأطلق على هذه اللوحة فيما بعد عنوان: ثمرة الحب».

ويقرن الفنان في الحال جمال أمه المتوفاة منذ زمن طويل بجمال زهرة. فالزهرة والأم متجاهيتان إذن بالنسبة له. وتتحوّل الزهرة أمام نظريه إلى وجه مريم العذراء.

وستكون الخلفية الغلمية لهذا الاستيهام واضحة كل الوضوح لمن لا يجهل دلالة بعض الرموز الماثلة هنا، والعائدة في كل الاستيهامات الإنسانية.

٦- عبادة الأم والشفقة تعويضان عن عداوة طفولية مكبوتة

يلاحظ سيرفريس مصيباً أن الطفل ، في لوحة ثعرة الحب ، يذهل المشاهد بصحته الجليلة ، التي تبين صحة الأم الهزيلة . ومن المفيد إلى حد أقصى أن نوضح هذه السمة ، سمة هذه اللوحة الرائعة .

ليس هذا الطفل الذي يفرض بالحياة يمثل الفنان إلى جانب أمه ؟ من سيدلي بدلوه ضد هذا الفرض سيستند إلى أن سيفانتييني كان من الضعف حين قدومه إلى العالم بحيث وجب أن يُمسح بالزيت المقدس . ولكن ثمة واقع آخر يسمح لنا أن نحافظ على تصورنا . يقول لنا سيفانتييني في سيرته الذاتية : « سيبت لوالدتي ، بولادتي ، ضعفاً قضى عليها بعد خمس سنوات . ولتستعيد عافيتها ، ذهبت إلى تريانت في العام الرابع من ولادتي ، ولكن العلاجات ظلت دون مفعول » . ولم تتحسن صحة المرأة الصبية وذبلت ، في حين أن الطفل الذي اختلس قواها غما وعاش بعدها .

ولكن لهذا الاستشهاد بواعث مشروعة في حسابنا . وفكرة التسبب بالموت لشخص محبوب تُصادف في الأغلب لدى العصائيين .

إن ليبيندو الطفولة لدى العصائبي ، وقد قلنا ذلك آنفاً ، تتميز بحركات شديدة من الكره . وتتخذ هذه الحركات شكل استيهام الموت للشخص المحبوب ، أو شكل عواطف الإشباع أو حتى شكل لذة العنف ، إذا كان الموت أمراً واقعياً . وعندما يمارس الكبت عمله فيما بعد ، ستظهر عواطف الإثمية التي ليس بوسع العصائبي أن يتقيها ، في حين أن ذكرياته الشعورية لا تتيح أي باعث لمثل هذه الاتهامات الذاتية . إنه يلوم نفسه لأنه السبب في موت أبيه أو أمه ، ولو أن خطيئة طفولته لم تكمن إلا في استيهامات

(١١) - في رسالة إلى الشاعرة نيرا : مختارات بيانكا سيفانتييني ، ص ٨٤ .

وحالات انفعالية محرمة . ويضيف إلى ذلك محاولات في التعويض عن أخطاء مرتكبة . وفي العصاب الوسواسي على وجه الخصوص إنما تتخذ هذه الجهود مدى كبيراً . وذكرى الشخص المحبوب تُصان عندئذ بحب فيأض محاط بهالة . أو سيكون ثمة محاولة لكبت واقع الموت خارج الشعور ، بغية إعادة الحياة إلى الميت في عالم الاستيهام .

وكانت عبادة الأم تمثل ، بالنسبة لسيغانتييني أيضاً ، مقابلاً لمصيره أن يعرض عن الاندفاعات الطفولية المعادية أو القاسية ؛ وذلك مايبيته حتى البهامة واقع من طفولته يقصّه هو ذاته (١١) .

«المرة الأولى التي أخذت فيها قلماً لأرسم ، كانت اليوم الذي سمعت خلاله امرأة من الجوار تقول في غمرة نحيبها : «آه ، لو كانت لديّ على الأقل صورته ، إنها كانت جميلة جداً» ورأيت بانفعال ، عند النطق بهذه الكلمات ، ذلك الوجه الجميل لأم صبية في حالة من الأسى الشديد . وقالت لإحدى النساء التي كانت موجودة هناك وهي تشير إليّ : «اجعلي هذا الصبي يرسم لك الصورة ؛ إنه يرسم جيداً جداً» . وانجهت صوبي عينا الأم الصبية ، المليتان بالدموع . ولم تنطق بكلمة واحدة ، ودخلت الغرفة وتبعته . وفي ضرب من المهد ، كانت توجد جثة بنية لم يكن عمرها يمكنه أن يكون أكثر من عام على وجه التقريب . وأعطتني الأم ورقة وقلماً ، وشرعت أعمل . وعملت عدة ساعات ، وكانت الأم تريد صورة حية لطفلتها . وأجهل ماكانت قيمة العمل ، ولكنني أتذكر أنني رأيت المرأة للحظة سعيدة إلى درجة بدا لي أنها نسيت ألمها . وبقي القلم في بيت الأم الفقيرة ، ولم أعد إلى الرسم إلا بعد انقضاء كثير من السنين . ومع ذلك ، ربما كان رشيم الفكرة التي مفادها أنني كنت قادراً على أن أمنح تعبيراً لعواطفني بفضل الرسم يكمن في هذا الحدث» .

(١١) - في رسالة إلى الشاعرة نيرا : مختارات بيانكاسيفانتيني ، ص ٨٤ .

وقد يكون بسيطاً كل البساطة أن نربط الرسم الأول الذي رسمه الصبي الصغير بحركة نبيلة من التعاطف، إذ نعلم أن سيغانتيني الراشد كان يتأثر على وجه الخصوص بهذا النوع من الاندفاعات. ولكننا قد نجهد على وجه الضبط ما في هذه الوقائع مما هو جدير بالملاحظة.

كان سيغانتيني قد بلغ في هذه الفترة اثني عشر عاماً من عمره. وبدون لي مدهشاً أن يكون هذا الصبي قد ظلّ، طوال ساعات، وحيداً قرب جثة دون أن يعاني حصرأ ولا رعباً. ولاتنمو الارتكاسات السيكلولوجية للحصر والخوف والتعاطف إلا تدريجياً خلال الطفولة بتصعيد مكثفة القسوة. وإذا كانت هذه القسوة ذات شدة استثنائية، فإننا سنراها تنقلب إلى عاطفة الشفقة البارزة على وجه أخصّ أمام الألم، وإلى عاطفة الرعب أمام الموت. وكانت هاتان السمتان بارزتين بصورة خاصة لدى سيغانتيني في سن الرشد. وفي المرحلة التي رسم خلالها الطفل الميت، كانت سيروورة التصعيد لاتزال ضعيفة التقدّم على نحو لافت للنظر، ومن هنا بوسعنا أن نستنتج أن المكثفة القوية جداً، مكثفة القسوة، عارضت بنجاح ضرباً من التصعيد الكامل، حتى بعد الثانية عشرة من عمره.

إن عنصر القسوة، في المشهد الموصوف لنا، هو الذي يستمدّ اللذة من تأمل جثة الطفل ومن رؤية ألم الأم. في حين أن لاندفاعات الشفقة نصيبها، بفضل الرسم الذي نفّذه حباً بالمرأة الصبيّة الجميلة، وليخفّف عنها ألماً.

٧- الأم الميتة تعيش مجدداً بفضل الفن

يعود سيغانتيني مرتين في قصته إلى جمال الأم الصبيّة، كما فعل في الوصف الذي صاغه لأمه هو. إن الأم الموجودة أمامه تحتلّ على الفور في استيهاماته، بواسطة ضرب من مفعول «التحويل»^(١٢)، مكان أمه هو، وتوقظ خطّه، خطّ الفنان. إنه إنما أصبح فناً حباً لأم. ونحن نخمن الآن أن

(١٢) - سيكلوجيا المصابين جعلتنا نألف هذه السيروورة التي تقتضي أن يكون بوسع المواطن المندورة للموضوع الجنسي الأصلي أن تتحوّل على شخص جديد، متمم في الاستيهام مع الشخص الذي سبقه.

فناننا، على غرار العصابي، يحاول أن يعترض لأم أخرى عن الخطيئة التي ارتكبها بحق أمه، مفادها تمنيات الموت. ولكننا سنحصل على اليقين في القول الذي قدمناه بفضل صفحة أخرى من قصته. ويسوغ سيغانتييني الساعات التي قضها قرب الجثة برغبة الأم الحادة في أن تجد طفلها الميت حياً مجدداً بالرسم. كان ثمة إذن فنٌ يتيح أن يدعو الموتى إلى الحياة واستطاع فيما بعد أن يعيد الحياة إلى ذكرى أمه في كثير من المناسبات بفنّه. وهو أمر نفهمه الآن، فالمقصود فعل من أفعال التكفير عن الذنوب، فرضه الراشد على نفسه بسبب الخطيئات في طفولته. ويذكر هذا السلوك على نحو بارز جداً بسلوك المصايين بالوسواس الذين يرغبون أنفسهم، بشكل آخر مع ذلك، على أفعال عديدة من التكفير عن الذنوب.

وبعد هذه المحاولة الأولى المتلمّسة، انقضت سنون أرغم خلالها سيغانتييني، تحته شروط الحياة المنهكة، على أن يتخلّى عن الرسم. وحصل أخيراً على قبوله في أكاديمية بريرا بميلانو. واللوحات الأولى، التي كان يستمدّها في هذا الزمن من خياله، ذات ارتباط مباشر جداً بأبعد محاولات الرسم خلال طفولته، بحيث كان يبدو أنه لم ينقض منذ ذلك سوى يوم واحد. وما كان يمثله سيغانتييني، إنما كان الموت أو الأمومة!

٨- حب سيغانتييني الأول - والأخير - امرأة أخرى غير أمه

ستكون صور الموت موضع التحليل فيما بعد. فلنعكف حالياً على اللوحة الأولى التي نقلها سيغانتييني وعرضها حين أصبح تلميذاً في الأكاديمية. إنها كانت رأساً لنيوبه (*). وتمثّل ألم الأم أمام موت أطفالها بدا إلى حدّ من الدهشة بحيث تركت لوخته أثراً عميقاً.

وفي هذا الزمن، كان سيغانتييني في غمرة نموّه الجسدي والنفسي. ونحن نعلم أن هذا العمر من الحياة لدى الرجل ينعش كل ما كان الكبت

(*) - نيوبه (أسطورة يونانية) ملكة أسطورية على فريجيا. سخرت من ليو التي لم يكن لها سوى طفلين. وثأر أبولون وأرتيميس لأمهما حين قتلا بالسهم أبناء نيوبه السبعة وبناتها السبع. وأحالها زيوس، رب الأرباب، إلى تمثال بك.

والتصعيد قد أحمده في طفولته الثانية . ومن الضروري ، بالنسبة للرجل الذي بلغ سن الرشد ، أن يتخذ على نحو نهائي موقفاً من الأشخاص الذين شككوا موضوعات لنزعات الحب الأولى . وعليه أن يقرر إن كان سيظل مثبتاً عليها ، محتفظاً بحالاته الانفعالية الأصلية ، أو سينفصل عنها لينقل عواطفه على موضوعات جديدة . يضاف إلى ذلك أن في هذه المرحلة إما يتضح إلى أي حد يُنجز الكبت وتعديل الدوافع .

وفي هذه المرحلة فقط إما اتخذت عواطف الحب لأمه ، الميتة منذ زمن طويل ، كل شدتها . وكان مثل هذا التثبيت لليبيدو سيقد حتماً إلى كبت جنسي قوي نتعرف على مفعولاته في حياة سيغانيتيني كلها وفي أعماله .

ولا تخبرنا الوثائق التي نحوزها ، وثائق هذه المرحلة من حياته ، شيئاً عن علاقاته الغرامية بحيث أن الرأي الشائع يمنحها فتانة شابة . إنه ، على العكس ، كان يظهر محتفظاً وخجولاً أمام النساء . وكان يتميز عن معاصريه بضرب كبير من رقة العواطف ، وتجنب كل كلمة جارحة في أحاديثه .

ونحن نستنتج من ذلك أن حياة سيغانيتيني الدافعية كانت مكفوفة ، ولا نرى لهذا الأمر سوى شرح واحد مفاده تثبيت ليبيدي على أمه .

ولم يحدث أن عرف سيغانيتيني ما اعتدنا على تسميته الحب الأول إلا نحو عامه الثاني والعشرين . فمن أبعد بعد من طفولته إلى هذا العمر ، كان حبه الأول الحقيقي يسيطر عليه سيطرة كلية ، حبه الأول الذي كان ينذره لأمه التي كانت لا تزال في هذا الزمن تُشعره بسلطانها . ونحن نجد لدى سيغانيتيني تقليصاً غير عادي في الاختيار الجنسي لموضوعه . فلم يكن يفلح في أن يقيم ويقطع علاقات ، وذلك أمر شائع لدى الشباب ؛ ولكن اختياره يكون نهائياً ما إن يقرره . وهذه السمة ، سمة الوحدةانية في الزواج ، التي نعرفها لدى العصايين^(١٣) أيضاً ، تعبر عن نفسها لدى سيغانيتيني على نحو فريد جداً .

(١٣) - انظر مقالتي: موقع الأقارب في سيكولوجيا العصاب ، «حولية علم النفس التحليلي» ، فورشاجن^٥ ، المجلد الأول ، ١٩٠٩ .

ورسم سيغانتيني، في عامه الثالث والعشرين، أول عمل ذي محتوى غلمي ظلّ وحيداً في نوعه، إذا صرفنا النظر عن بعض المشاهد من الحياة الريفية المرسومة في السنين اللاحقة. وعهد سيغانتيني إلى صديقه كارلو ييغاتي أن يطلب من أخته بياتريس أن تأذن له برسم صورتها. فرسمها في لباس سيّدة عظيمة من القرون الوسطى؛ وعلى يدها اليسرى يحطّ نسر تطعمه باليمى. وعنوان اللوحة: صاحبة النسر. ويؤكد سيرفايس محققاً أن اللوحة تشي بعواطف صانعها من النظرة الأولى. والحقيقة أن سيغانتيني هام بموديله الجميلة بحيث تزوجها بعد ذلك بزمان قليل.

كان حبه بياتريس - يسمّيها بيس بالنسبة لدائرة أصدقائه الحميمين - ورعاً لا يتبدّل، كالحب الذي كان ينذر له لأمه. وظلّ زواجه دون أوهى صلة بالتصور الذي استقرّ عليه زواج فنان. وذلك لا يعني فقط أن سيغانتيني كان أباً صالحاً لأسرته. فقد احتفظ بحب مشبوب العاطفة لرفيقتة حتى موته. وكانت الرسائل التي يكتبها إليها، عندما كان يحدث لهما أن يفصلا، تثبت صحة ذلك. إنها تمنح الانطباع بفيض من الحب صادر عن شاب صغير. وينغمة حالاتها الانفعالية، تذكّر هذه الرسائل بالمقاطع التي تخصّ أم الفنان، مقاطع من سيرته الذاتية التي كتبها بنفسه.

إن سيغانتيني يقدم لنا المشهد غير العادي لحياة عاشقة تدخلت تدخلاً كلياً في الزواج المنجز مبكراً. ومن الواضح مع ذلك أن دوافع الفنان القوية على نحو مفرط لا يمكنها أن تتحمّل هذا التحديد إلا إذا احتفظت بإمكان مفاده أن تنصبّ، بشكل مصعد، على موجودات لا عدد لها. وكان لابدّ لسيغانتيني، ذي الزواج الأحادي يدقة في حياته العاشقة، من أن يتّجه بحبه الذي منحّه هو سمة النبيل صوب الإنسانية كلها، صوب الطبيعة برمتها.

فلنتوقّف هنا. هانحن قادرون على أن نخضع للتحليل تأثير هذه القوى في الفن وحياة الإنسان الناضج. ولكننا لن نترك مرحلة طفولته قبل

أن نقيم بقيمتها الصحيحة ليس فقط دلالة أمه بالنسبة له ، بل دلالة أبيه أيضاً .

٩- ثار ابن موجه ضد أب غائب

في سيرة الفنان الذاتية التي كتبها بنفسه ، نجد قليلاً من الأمور عن الأب . وتعلمنا هذه السيرة أن الأب غادر منزله في أركو مع صبيته الصغير جيوفاني ذي السنوات الخمس من العمر ، بعد أن ماتت أمه قبل الأوان . وذهب إلى ميلانو لدى أولاده الكبار من زواجه الأول . وبما أنه لم يكن يكسب عيشه في ميلانو ، فقد انطلق إلى أمريكا مع واحد من أبنائه للفراش الأول ، وترك جيوفاني لأخته غير الشقيقة . ولم يعد الفنان يسمع أحداً قط يتكلم على أبيه .

والمرء لا يمكن أن يفوته الاندهاش من أن سيغانتيني ، الذي فقد أبويه في فاصل زمني قصير بينهما ، يتكلم على أمه بغزارة ، ويفرق كل الفرق في حبه ، دون أن يتكلم ، على العكس ، على أبيه أكثر بكثير من هذه الأحداث البسيطة المشار إليها أعلاه . ومن العيب أن يبحث المرء عن تعبير إيجابي عن عواطفه التي كانت تربطه بأبيه ، في حين أنه ينذر أفضل ما في فنه لتمجيد فكرة الأمومة ، وفي حين أن كل رائحة من روائعه تقيم نصباً جديداً لأمه . وإذا حدث في أحد لوحاته أن وجد المرء وجه الأب أيضاً إلى جانب وجه الأم ، فإن وجه الأب لا يشغل المستوى الأول أبداً .

ويبدو إذن أن الأب لم يمارس تأثيراً على نمو الابن وأعماله ، كما لو أن الابن لم يكن يبالي بأبيه . ولكن صمت سيغانتيني بليغ ، وسنراه على الفور ، فهو مستمد من قمع عداوة عنيفة جداً لأبيه .

محفور في الاستعدادات الجنسية الثنائية لدى الإنسان أن عواطف الغلمية لدى الصبي الصغير تتوجه إلى أبويه . ولكن ثمة تفضيلاً للأم يرسم بسرعة . وثمة حالات انفعالية من الغيرة والعداوة للأب هي النتيجة المباشرة . فعندما ماتت أم سيغانتيني ، اختفى الباعث على الغيرة . وكان من المفروض

أن يتحوك بصورة طبيعية حب الصبي الصغير برمته على أبيه . والحال أن الأب فعل ، في هذه اللحظة إياها على وجه الضبط ، ماكان ممكناً أن يقتل كل الحب الذي كان يحمله له ، إذ فاقم عواطف العداوة لديه في الوقت نفسه : ودون أن يفهم الحاجات الروحية لهذا الطفل ذي الحياة المتخيَّلة الغنية ، اقتلعه من جتته على شاطئ بحيرة غارد ليلقيه في الوحدة وشقاء المدينة الكبيرة ، واستودعه أخته غير الشقيقة التي لم يكن بوسعها أن تخصص له زمناً ولا حياً ، وأهملته .

وعلى هذا النحو إغاثت ، في رشيما ، لدى الطفل سيفغانتيني ، ميوله إلى أبيه . وانعدمت التكوينات البديلة التي تولد في شروط سوية بتصعيد الحب للأب .

إن انفصلاً بارزاً على وجه التقريب عن السلطان الأبوي أمر سوي عند البلوغ ، ولكن مفعولات هذا الانفصال ستوجد مجدداً في مظاهر الشفقة والحب الطفوليين . وتصعيد تحويل إيجابي دائم على الأب يبرز في التوجه الإجمالي للحياة ، بشكل حاجة استناد إلى من هو أقوى منه ، وحاجة إلى الخضوع ، والولاء للأعراف القائمة ، ورفض الاستقلال . وقد يحدث أن الابن يحتفظ بعلاقاته الأبوية سليمة ، حتى بعد البلوغ . وفي هذه الحال ، يبدو الميل المحافظ بارزاً على وجه الخصوص ، والبحث الفاعل عن التقدم متروياً .

١٠- الأب نمط يتوحد به الابن على نحو إيجابي أو سلبي

يبين سيفغانتيني بعنف هذا النموذج الذي تكلمنا عليه في نهاية الفقرة السابقة . إنه محروم على نحو جذري من روح الخضوع والنزعات المحافظة . كان سيفغانتيني قد كتب يقول : «الأهداف الأولى لكل ثم ، سواء كان في المستوى الاجتماعي ، أو الديني ، أو مستوى آخر ، هي نفي الماضي ،

والعدمية، والتدمير». ويعبر سيغانيني هنا عن ميول ثورية حقاً. إنه يثار من القوة الأبوية التي كان لابدّ له من أن يستند إليها في الطفولة الأولى؛ وثمة ثأر قبل كل شيء من أن أباه تركه في العناسة بعد موت أمه. ولكن سيغانيني لم يقتصر على أن ينفي ما هو موجود: إنه يسمع، إذ يقلب الماضي، انفتاح الدرب على شيء جديد وأفضل. وليس الأمر بالنسبة له مقتضى نظرياً فقط، إنه تصرف يطابق هذا التصور، تماماً قبل أن يصوغه صياغة لفظية.

فبوسعنا إذن أن نثبت أن لدى سيغانيني دلالة للأب سلبية على نحو صريح. وكما أن حبه لأمه يتدفق بشكل مصعد على الطبيعة كلها، كذلك كرهه، الذي كانت بغيته أباه في الأصل، ينسكب على كل ما يعوق إرادته. ومن المؤكد أن الدوافع العدوانية التي تتجه ضد حياة الخصم اعتدلت بالتصعيد. إنها تقدم لسيغانيني الطاقة التي يستخدمها ليوطد نفسه وليعارض كل شكل من أشكال القوة. فحياة سيغانيني احتجاج، منذ طفولته، على كل سلطة تدّعي الحق بالمشء بشخصيته.

وليس بوسعنا والحال هذه، مهما كانت هذه الطاقة تعارض قوة أبيه معارضة شديدة، أن نجعل أن سيغانيني إنما يتوحد فيها على وجه الضبط بأبيه. ذلك أن الأب، بالنسبة للصبي، نمط بصورة جدّ طبيعية، نمط يعلو قامته والتفوق في قوته، بطاقته ومعرفته. والخصومة مع الأب ينبغي لها أن تشير الرغبة على وجه أخص في مساواته في جميع صفاته. إنها تمنح استيهامات العظمة لدى الطفل دفعة قوية.

والتسمرّد ضد قوة الأب والتطلع إلى الاستقلال الذاتي، إلى الاستقلال، إلى الراشد، يبينان لدى سيغانيني الطفل بشدة غير مألوفة. وتتيح لنا سمات طبعه أن نفهم تطوره بوصفه رجلاً وخطه بوصفه فتاناً.

(ثم يروي المؤلف كيف أن سيغانيني يهرب من منزله في السادسة من

صمره، ليقلد دون شك أباه الذهاب إلى ميلانو دون أن يقدم شروحاتاً. وإذا
أواه بعض الفلاحين، فإنه أصبح حارس غنازير ولكن جملة إحدى النساء،
التي نعلقتها حين كانت تقصّ قصصات شعره الملقوفة حلزونية، ظلت في
رأسه: «إنه يشبه، إذا نظر إليه جانبيّاً، طفلاً من أطفال ملك فرنسا». وأمام
هزارة التفاصيل التي أعطاها سيغانتيني الذي أصبح راشداً، يتساءل
أبراهام إن لم يكن المقصود بذلك استيهاماً بالحرى أو قصة مزخرفة على
الأقل. ذلك أنه يكشف في هذا الاستيهام أو القصة كل العناصر التي تميّز
الرواية الأسرية، وعناصر الأسطورة الخاصة بولادة البطل: هروب من منزل
الأسرة، «إنقاذ معجزي بواسطة فلاحين رحيمين»، مهمة متواضعة ألت
إليه... ويستنتج أبراهام: «... محتوى (الملاحظة) مماثل المحتوى الأكثر
مؤذجية «لتخيّلات» النسب التي يصادفها المرء لدى الصينيان. والأب،
التمط في كل الأمور للقوة والعظمة، يرفعه الطفل إلى مستوى الملك أو
الامبراطور... فكونه أميراً أمر يشكل جزءاً من الاستيهامات الأكثر شيوعاً
في الطفولة، استيهامات العظمة».

سيغانتيني الطفل بهجر ملجأه، ويعيش قارة عند أخت، وطوراً عند
الأخرى. ويستمر في أن يمارس الهروب. ولهذا السبب يوضع في
إصلاحية. وفيها، كما كان ينبغي للمرأة أن يتوقع، يتمرد ضد كل سلطة.
وتفعله أسرته أخيراً عند أحد الرسامين).

وكان المبتدئ ذو الخمسة عشر ربيعاً يواجه في تلك الفترة معلماً جديداً،
يوصف أنه رجل شجاع، مع أنه متبعج بمهاراته المتواضعة. ولم يستطع، شأنه
شأن الذين سبقوه، أن يفرض مبادئه على تلميذه الذي كان يعي مواهبه.

ولخص سيغانتيني بعبارات بليغة قدر طفولته (١٤): «كان عليّ أن
أشن معارك شرسة نتيجتها سكنت في نفسي. وفي السادسة كان التخلي
وعزلة اليتيم المحروم من الحب، المنبؤ من الجميع ككلب مسعور. ولم يكن

(١٤) - صفحة ٧٢ من مختارات بيانكا سيغانتيني.

بوسمي، في شروط مشابهة، إلا أن أصبح متوحشاً، وكنت أستجيب للقوانين السارية المفعول بوصفي موجوداً مضطرباً ساخطاً.

إن أمه هي التي كان يحبها في مسقط رأسه، ولكن أباه، في سلطات بلاده، هو الذي كان يكرهه.

١١- ثالثاً يحكم أعمال الفنان: الأم، الوطن، الطبيعة

الأم والوطن والطبيعة تكون، في الأفق الفكري لسيغانتيني وحياته الوجدانية على حد سواء، وحدة لا تنقسم. وتنصهر هذه المعاني، بفضل روابطها الداخلية فيما نسميه عادة «مركباً وجدانياً».

وسيرة سيغانتيني الذاتية في الطفولة تشرح القوة غير العادية كثيراً، قوة هذا المركب. فعندما فقد أمه، أرغم على أن يترك بلاده والطبيعة أيضاً. وكان قد وجد نفسه، دفعة واحدة، محروماً من جميع ممتلكاته الأعز على نفسه؛ ولكنها ظلت في ذاكرته، منذئذ، متحدة على نحو لا ينقسم.

إن أباه اقتلعه من الإطار الذي كان يحبه. ولم يكن ثمة شيء لدى المدينة الكبيرة التي ظل فيها الطفل وحيداً تمنحه نفسه. فانغلق عندئذ على أبيه وعلى المدينة. وبما أنهما حرماه من الحب، فقد صرف عواطفه عنهما. ولم يكن بوسع الفيض في حبه أمه وبلاده والطبيعة إلا أن يتعاظم أيضاً بهذا التباين.

وكان سيغانتيني، في المرحلة الأنعس من طفولته، يفيد من أوقات فراغه جميعها ليهرب خارج المدينة، نحو الطبيعة التي كان يتعلق بها بحب مشبوب العاطفة. وعندما أفلح في أن يجد في بيس بديلاً لأمه، لم يستطع أن يتحمل ميلانوز مناً طويلاً. فتنة قوة كانت قد أعادته إلى الطبيعة. وكان يشعر أيضاً بالحاجة إلى بديل لمسقط رأسه الذي فقدته مبكراً. ولهذا السبب ذهب إلى بوزيانو في البريانزا مع زوجته الصبية، أي إلى المنطقة الواقعة بين اللرايين الجنوبيين من بحيرة كوم. وجعل من نفسه فيها رساماً إطارها الريف.

وكان سيغانتييني، في هذه المرحلة، لا يزال بعيداً عن ذرى فنه. ولم يكن فنه قد تحرك إلا في حدود ضيقة، كما يلاحظ سيرفايس ملاحظة صائبة جداً. وكان يرسم مشاهد من الحياة الريفية، التي كانت لاتزال غير تابعة لرسم الحياة اليومية (*).

ورسم سيغانتييني آنذاك، بأسلوبه الأول، لوحة كان لزاماً على الفنان أن يستأنف موضوعها ليكمل لإرصانها: صلاة التحية لماريا على ظهر قارب. ثمة سلام مرهق يغمر هذه اللوحة. فالرجل في زورقه يترك المجدافين يسقطان مجدداً على سطح الماء؛ والمرأة، التي تحمل طفلها بين ذراعيها، تبدو أنها غافية، وقطيع الخراف الذي يملأ الزورق يتجمع صوب الجهة التي يشغلها المشاهد، ولكن ظهر الحيوانات لا يكون سوى سطح غير متحرك على وجه التقريب. وينسكب على الجميع نور الشمس التي تغيب، وسلام المساء.

ويجمع هذا العمل جميع السمات التي تميز هذه الفترة الزمنية في بريانزا، وربما يكون هذا العمل أفضل لوحاتها: إنه سيغانتييني برمته، وثمة، منذئذ، محوّل بدا لدى الرسّام. فكفّ عن أن يأخذ محض التقنية بالحسبان ويعتبر المحتوى الوجداني هو الواقع الوحيد في العمل الفني.

ويكتب سيغانتييني في سيرته الذاتية التي خطّها بقلمه: «كانت الطبيعة قد أصبحت بالنسبة لي آلة أصواتها كانت تمسّ كل ما كان قلبي يعبر عنه. وكان قلبي يغني إيقاعات وادعة، إيقاعات غياب الشمس والحياة الصميمة للطبيعة. ولهذا السبب كانت كأبة عميقة تغمر ذهني، كأبة أصداؤها كانت تملأ نفسي بعلوية لامتناهية».

(*) - Peinture de genre: رسم الحياة اليومية (أو تصوير الحياة اليومية): مصطلح مأخوذ من تاريخ الفن التشكيلي الذي يقتصر على رسم أو تصوير ما يتعلق بحياة الإنسان اليومية في المجتمع المعاصر للفنان، كرسم العمل أو المناظر الداخلية في المنازل أو ما يسمى بالطبيعة الصامتة أو غير ذلك أم.

١٢- الكآبة واستيهامات الموت المصعّدة في العمل الفني

نحن نسترعي الانتباه، في حياة سيغانتييني السيكولوجية خلال هذه المرحلة، إلى مظهرين: الميل إلى الكآبة، والحب المجبول بالتعاطف والطيبة الرحيمة إزاء كل مخلوق. وهذه الملاحظة ضرورية أكثر بقدر ماسيرتسم تحوّل فريد لدى سيغانتييني يتناول هذين الأمرين.

ونتذكّر أن دوافع الفنان الجنسية وضّعت لها حدود في طفولته بقسوة. والحال، وقد قلنا ذلك، أننا نلاحظ على وجه العموم، وإن كانت العناصر المذكّرة الفاعلة من الدوافع مكبوتة إلى درجة كبيرة، تعزيزاً للمكوّنة النقيض. فثمة ضرب من السلبية يبين في حياته النفسية كلها، إذ تذكّر في أكثر من أمر سلوك المرأة الجنسي السيكولوجي. والاستسلام إلى الألم مفضّل على العدوان الفعّال. وفي ذلك يكمن أصل اضطرابات الكآبة الغالبة لدى العصائين الذين يخفون بانتظام، ولو بصورة لاشعورية في بعض الأحيان، لذة إلى جانب ألم. وهذه «الكآبة العذبة» يتكلم عليها سيغانتييني لايوصفها شراً، بل بوصفها نبعاً غنياً من الإلهام الفني. وتعبّر لوحات هذه المرحلة ومزياً عن الميل إلى السلبية والكآبة بوقار سكونها وخفّة نورها. وغروب الشمس، الذي يرسمه سيغانتييني على الأغلب في تلك الفترة، يكشف عن أفكار الموت، الدائمة في الكآبة، ويدلّ في الوقت نفسه على الموضوع الأساسي لكل استيهاماته: أمه. «كانت جميلة كمغروب الشمس في فصل الربيع»، كان لزاماً على سيغانتييني أن يكتب عنها بعد بضع سنين. وكانت بعض استيهامات الموت الموجهة إلى الأم في الزمن الغابر، ثم انقلبت ضد الابن نفسه، قد وجدت تصعيدها في لوحات هذه المرحلة.

جعلنا آنفاً هذا الحب الرحيم للطبيعة و«التعاطف» مع كل الموجودات ناشئين من كبت الدوافع العدوانية. فالآلام الشخصية والتعاطف كانا يكونان إذن هدف الدوافع المصعّدة في هذه المرحلة.

١٣- دفعة خلاقة ظهرت بارتقاء رمزي

طراً تحول ذو أهمية في حياة الفنان النفسية . فالكأبة المفرطة لم تعد المزاج السائد؛ إنها أخلت مكانها لـ **حماسة خلاقة** . وكان محتملاً مع ذلك أن يستعيد المزاج الكئيب فيما بعد دوراً غالباً ، ولاسيما في المرحلة الأخيرة من حياة سيغانتييني .

إن العصابين جعلونا نألف هذه السيرة . فالبلوغ يحدث لديهم أيضاً دفعة من الكبت أكثر حدة من الدفعة العادية ، وذلك أمر يقرب جنسية العصابي على نحو بارز من النموذج الأنثوي . يضاف إلى ذلك أن العصابين أولو نزعة إلى الألم المعنوي وإلى الاستسلام السلبي للألم ، منذ أن يبلغوا التضج الجنسي وحتى العقد الثالث من عمرهم ، بل إلى ما وراء ذلك . ولا يتجاوزون هذه المرحلة إلا بالتدريج ، ويعكفون باندفاع إلى تأكيد كامل لحياتهم وإلى فاعلية سوية ، بل مفرطة على الغالب .

وبدلاً من أن يشل سيغانتييني هذه المرة ميوله العدوانية بتحويلها إلى ضدها ، كما فعل حتى الآن ، كان قد أفلح في أن يحوّلها بسعادة إلى دفعة قوية للعمل . وتغيّر تصوّره للطبيعة وسمة فيه ، كلاهما ، في الوقت الذي كانت فاعليته المذكرّة تتوطّد في نفسه .

وعندما غادر سيغانتييني بريانزا ، استقرّ أول الأمر مؤقتاً في كاغليو ، إلى الأعلى فوق بحيرة لوم . وهناك إنما وهب الفنّ لوحته الأولى ذات المقاس الكبير : عند الحاجز : إنها منظر واسع ينيره نور نهاية بعد الظهر ؛ وثمة مجموعات من الأبقار مبعثرة قرب السياج ، قريبة من المشاهد أو بعيدة عنه . وبين هذه المجموعات فلاحون يتفرغون لعملهم . إنها لم تكن هذه المرة رسماً من النوع المقتبس من الحياة الرعوية ، بل محاولة جريئة ليشمل كلية الطبيعة بفنه .

وفكّر سيغانتييني وزوجته بعد زمن قصير أن يستقرا استقراراً دائماً في ناحية من جبل عال . ووقع اختياره بعد عدة جولات على قرية سافوغنان في

ألب غريزون (١٨٨٦). وهذه المنطقة التي مازالت بكرة كانت تبدو له أنها تناسب التعبير عن عاطفته نحو الطبيعة أفضل من أية منطقة أخرى. وأصبحت القرية الجبلية الوداعة، التي كان العالم الخارجي يجهل اسمها من الناحية العملية، وطنه الجديد. وتبنى فيها مع زوجته وأطفاله حياة سكان الجبال.

والانتقال من منطقة قريبة من جبال الألب، كبريانزا، إلى وادي سافوغنان العالي ينصب شاخصة في تطور سيغانتيني. إن ما يجلبه صوب الارتفاعات كانت الجبال على وجه الخصوص، التي تنتصب في هذا الوطن الجديد قرية كل القرب منه، كما في عصر طفولته البعيد. وكانت رغبته لا تزال، كما كتب في إحدى رسائله، أن يعمق دون توقف معرفته الطبيعة. وكانت عين الفنان قد خبرت، في هذه الارتفاعات، تلك الجاذبية القوية لشفافية الهواء، ونقاء نور الشمس، وحلّة الألوان. ولكن الصعود كان يعني رمزياً لهذا العامل المتوحد، أكثر من أي شيء آخر، تطلعاً إلى السمو، إلى الكمال، ويعبر عن الحنين إلى أن يتجاوز ذاته تجاوزاً مستمراً بعمل عنيف، وعن الرغبة في أن يغزو بصفته فناناً كل الطبيعة حتى يحكمها كملك.

١٤ - عقدة الأمومة تظل بكرة في حين يبدو مجدداً استيهاً

العظمة الطفالي

كان العمل خلال السنين التي تلت يختلف اختلافاً جذرياً عن كونه «انبعاثاً دون إكراه». إنه كان توتيراً لكل القوى التي كان بوسعها أن تشبع العدوانية المصعّدة. ويا عتراف سيغانتيني الخاص، كان ثمة إثارة تستولي عليه جعلته غير حسّاس للجهد والتعب. وكل شيء فيه لم يكن يطمح إلا إلى العمل، الذي كان يصفه أنه «تجسيد الفكر في المادة»، وأنه فعل مبدع.

ياله من فارق في تصوّره! هذا الرجل نفسه الذي كان ينكر الحياة خلال سنين ويواجهها بكأبة مفرطة يشعر الآن، وانطلاقة جسورة تحرك

فكره، أنه مبدع الطبيعة وسيدها. إنه كان قد اكتشف الدرب الموصل إلى ذاته حين عاد إلى خيالات العظمة في طفولته.

وفي هذه المرحلة من الانقلاب، ثمة قطب واحد ظلّ سليماً في فن سيغانتييني: عقدة الأم. وما كان في أفكاره وحالاته الانفعالية يتمي إلى هذا المجال بدا أنه لم يطرأ عليه أي تغيير. وسنرى برهاناً على ذلك في سمة ثمودجية من سمات سيغانتييني: احتفظ قربه الفلاحة الشابة التي كان قد رسمها بعنوان **الهيئة المطرزة**. «بابا»، كما كانوا يسمونها، لم يعد لها إلا أن تستقر في البيت. وظلت، خلال السنوات التي تلت، موديله الوحيد، بالإضافة إلى كونها رفيقة أمينة لأسرته وله. وكان قد وجد فيها النموذج الذي يناسبه لتمثيل الأمومة والعمل. ولم يكن يشعر بأية حاجة للتغيير ولاذ بهذا الموديل الوحيد.

ولكن فكرة الأمومة لا بدّ لها من أن تتجسّد بعد ذلك بزمان قصير في رائعة ذات سحر قوي: **الأمّان**. ثمة خادمة جالسة على مرقاة في الزريبة. إنها تستسلم للنعاس وهي تحتضن بين ذراعيها طفلها الراقد، ورأسها منحني. وعلى قرب كبير منها، ثمة الجسم الكبير لبقرة، وعجل وليد عند قدميها.

١٥ - تصعيد دافع الرؤية يتجلى في ملاحظة الطبيعة

علّمنا سيغانتييني ذاته أية عواطف كانت رؤية هذا المقدار من الجمال تثيرها في نفسه. كان يتأمل الطبيعة بعينين عاشقين. إن الطبيعة كانت تجعله يتشبي من الغبطة. فلم يعد الأمر إذن بحاجة إلى برهان على ظهوره هنا لتبصعيد شامل تناول الدوافع الجنسية التي نسميها **دوافع التلصص**. فهذه الدوافع مرصودة لتوقظ الليبدو بفعل رؤية الصفات الجسمية للموضوع الجنسي، صفات جرت العادة لدينا أن نسميها على نحو أبسط «مفاته». ويساهم تصعيد دافع الرؤية مساهمة واسعة في تكوين الكف الجنسي الذي

نطلق عليه لفظه الخجل ؛ يضاف إلى ذلك أن هذا الدافع ينسجم إلى حد كبير مع التصعيد الفني أو الجمالي .

وعلى الرغم من الشدة البارزة لدافع الرؤية لدى سيغانتييني ، فقد كان بعيداً جداً عن الجنسية بوصفها كذلك . إنه لأمر استثنائي جداً أن نجد في أعماله شكلاً عارياً . تلكم هي اللوحة التي تنتمي إلى المرحلة الأخيرة : منيع الشر . إنها صورة أنثوية عارية تنعكس في الماء ، تمثل مرموزة الزهو . ثمة هدف أخلاقي هو الذي يلاحقه الفنان هنا بالعري . إنه يغلف بحجاب شفاف الإلهة الوثنية ، إلهة الشهوانية . وهذان العملان لا يرتبطان ، وذلك أمر متميز ، بلوحات المعلم الأكثر أهمية . وثمة قوة مختلفة جداً تصدر عن الإلهة المسيحية ، الأم الطيبة مع طفلها ؛ واستطاع رسامنا ، كما نرى ، أن ينفخ كل شدة عواطفه في هذه اللوحة . فالشهوة البدائية غالبة بصورة جذرية في أعمال سيغانتييني . إنه عندما يتمثل مشاهد غلمية ، فهو يرسمها برهافة وعمق وعفة .

إن لذة الرؤية لدى سيغانتييني ، اللذة المصعّدة ، إنما تتّجه صوب الطبيعة ؛ وكان اللون والنور يقدمان له منبعاً للسعادة الفائقة .

ولم يكن سيغانتييني ملاحظاً يعشق الطبيعة فقط : إن ما كانت عينه تنهله من الأشكال والألوان كانت مخيلته الفنية ترصنه فيجد وحدته مجدداً .

ولم يغرب قط عن بال سيغانتييني نفسه العنصر الغلمي الذي كان يعيشه من خلال الملاحظة والإبداع الفني .

١٦ - ظهور الكأبة مجدداً لدى سيغانتييني

كان سيغانتييني قد اكتسب السيادة ، من كل قوة دوافعه ، على اللون . وعندئذٍ بدأ يمتزجان بفرح الانتصار على أمزجته الكثيبة ، إذ تشبه على وجه التقريب تلك التي كانت تهاجمه على الأغلب في البرياتزا . وغير ممكن لنا أن نميز البواث الصميمة لهذا الانقلاب الجديد تمييزاً واضحاً .

ولكن من المباح أن نصوغ بعض الافتراضات إذ نستند إلى مجموعة من التجارب . والرتجح بين حدين أقصيين يمكنه أن يفهم إذا رجعنا إلى حياة العصابي الغريزية . فالدواقع المتنازعة لا يمكنها أن تتوصل إلى توازن منسجم . وإذا يكون لأحدها السيادة في الشعور، فإن الدافع المعاكس المكبوت في اللاشعور لا يكف عندئذ أن يسمع نفسه . إنه يبلغ الشعور تحت قناع التكوّنات العصائية البديلة . وإذا سادت الفاعلية الذكرية على سبيل المثال ، وحاولت أن تفرض نفسها بالاندفاعية النموذجية للدواقع العصائية ، فإن المكوّنة المكبوتة تكون عندئذ في حالة من الحث على أن تلفت انتباه الشعور . فيمتزج المزاج الظافر بالحزن .

ويتضاف لدى سيفانثيني عنصر آخر : إنه كان قد دفع بكل قواه تقنيته في الرسم إلى حد الكمال ، واقتلع من الطبيعة أسرار اللون والنور . وينخفض التوتر بعنف ما إن يبلغ الهدف المنشود جداً . والدواقع التي يتيح تصعيدها هذا النوع من الإيجاز تجدها نفسها فجأة محرومة من كل أهدافها . إنها تقتضي غرضاً جديداً ، وتوسعاً جديداً ؛ ذلك أن النجاح لم يجعلها إلا أكثر تشدداً . وإذا لم تنل هذه المطالبة استجابة مباشرة ، فإن حركة مزاج تظهر . ويشعر الإنسان بالإفقار - إفقار بالأمال - ويخلي السرور بالانتصار مكانه لو هن الكآبة .

الساحة الكثيفة ، ذلك هو عنوان اللوحة الأولى التي رسمها سيفانثيني في هذا الجو . إنها تبين الأعمال السابقة بشدة . وللمرة الأولى نكتشف الغسق .

واستولت عليه مجدداً رغبة العزلة بعد تنفيذ هذه اللوحة . ونرى عندئذ كم كان كل عمل من أعمال الفنان يولد من أعماق حياته الوجدانية . وكانت العزلة التي تناسب مزاجه قد حصل عليها في مكان أعلى بكثير من سافوغنان ، في توسان ، القرية الصغيرة . وسكن فيها شاليهاً خلال صيف

١٨٩٣ . وكان يجد نفسه فيها محاطاً بنباتات ألبية وفيرة . وكان ممكناً له أن يعكف هناك على عريضة حقيقية من النور واللون؛ ولكنه، على العكس تماماً، صعد أيضاً، ماشياً عدة ساعات، ليلبلغ مرعى مرتفعاً كان مصنوعاً من غزارة من الأعشاب والأزهار . ورسم هذه العزلة حيث كان قطع صغير من النعاج يرعى . وتحمل اللوحة عنوان المرحى الألبى . إنها تذكر في كل سماتها بكأبة المرحلة في بريانزا . ويكتشف سيغانتييني ، في القفار المؤلم للوحة المرحى الألبى ، تعزية واحدة . فحيث لم تعد الطبيعة تمنح مخلوقاتها سوى بعض الباقات من العشب اليابس على وجه التقريب ، تبين الأمومة له بكل عظمتها . إنه يضع في المستوى الأول من اللوحة نعجة ترضع حمليها . فحب الأم - والرمز يقوله لنا - هو ، بالنسبة للبهيمة كما بالنسبة للإنسان ، المدجج الأكثر أماناً في القفار .

١٧ - لوحة غير مفهومة تشرحها البواعث الوجدانية العميقة

ثمة عدة أعمال أطلق بعضهم عليها اسم لوحات الثرثارة أرات النور من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٨٩٣ . ويمثل سيغانتييني ، كما يفعل على الأغلب ، تنوعات للموضوع نفسه . وينتمي التصوير الأول (المعنون جهنم الشهوانيات ، اللوحة الموجودة حالياً في متحف ليفربول) والتصوير الأخير (عنوانه الأمهات السيئات ، اللوحة الموجودة في قاعة عرض الفن الحديث بفيينا) ، بالمعنى المقصود في فن الرسم ، إلى إبداعات الفنان الأكثر دلالة . ولكن لوحة جهنم الشهوانيات ، على وجه الخصوص ، أثارت بمحتواها معارضة عنيفة . ذلك أن العمل لم يُفهم وجميع الجهود المبذولة لمنحه تفسيراً كاملاً ستظل عبثية .

إنها لوحات رُسمت في مرحلة كانت مهارة سيغانتييني خلالها قد تلقت منذ زمن طويل هذا التقدير الذي كان يخصها شرعاً . ألوحة تقتضي أن تُفسر؟ ذلك أمر لما يكن يرى قط لديه . فأعماله السابقة - ولنفكر على سبيل المثال بلوحات حب الأم - كانت تتكلم لغة بسيطة واضحة لكل قلب إنساني .

وكان لغز هذه اللوحات لا يزال غير محلول بصورة تامة حتى الوقت
الراهن . فهل سينجح التحليل النفسي في أن يرفع الحجاب عن السر الخفي ؟
نحن نعلم أن سيغفانتيني استوحى من الميثولوجيا البوذية جهنم
الشهوانيات . إنه وجد فيها النظرية التي مفادها أن النساء اللواتي استسلمن
لخواسهن بدلاً من قبول خطهن ، خط الأمومة ، يُحكم عليهن بعد الموت أن
يحملن فوق حقول ثلج مهجورة . فرَسَم الفنان إذن امتداداً من الثلج فسيحاً ،
حيث لا شيء يريح النظر ، ذا سلسلة من الجبال القائمة في المستوى الأول ،
وسلسلة أخرى تتلأل من البياض في قاع اللوحة . وثمة أجسام أنثوية تائهة في
هذا السهل المقفر ، مظهرها مظهر الأشباح أو الجثث ، تطفو عديمة الحركة .

والتصور اللاحق لهذا الرسم (الأمهات السيئات) يضع في المستوى
الأول شكلاً طافياً شعره علق في أفنان شجيرة . «كل انثناء جسمه شبيه
بنحيب غارق في الدموع ، والذراعان المتمددتان تذكران باليأس دون ملاذ ،
والشعر المنفوش العالق بالأغصان شبيه بألم متحرة ، والوجه المصفر اصفرار
الموت ، ذو القم الملوي والعينين الغائرتين ، يشبه عذاب الندم . ولكن المشاهد
تثير شفقتة رؤية الرأس الصغير المستجدي للطفل المهمل المعذب بفعل الظما ،
الذي ينحني صوب ثدي الأم العاري المتجمد ، ثدي جعله غياب الحب
يجف» (سيرفايس) . وانضافت صورة الطفل إلى التشكيل السابق . وبدلاً
من عدة نساء ، لا يعرض المستوى الأول سوى واحدة منهن . وفي المستوى
البعيد ، يرى المشاهد موكباً من النادمات الهائمات على وجوههن في هذا
الامتداد المغطى بالثلج .

إن الأم غير المحبة والطفل المهمل يكوّنان في هذه اللوحة ، كما يلاحظ
سيرفايس ، تبايناً حاداً مع النعجة وحملها في الرعى الألهي . فهذه اللوحة
الأخيرة ولوحة الأمهات السيئات كانتا ، كلتاهما ، قد رُسمتا في توازن .
وكان سيغفانتيني يرغب ، وقد كتب ذلك فيما بعد ، في معاقبة الأمهات
السيئات في جهنم الشهوانيات ، ذلك أنهن ، في رأيه ، كن يتهكن حرمة مبدأ

الطبيعة الأولى . وليس بوسعنا أن نرتاب في أن هذا القصد كان يلزمه خلال هذا العمل . ويمكننا ، على العكس ، أن نبرهن أن البواعث الأعمق والأكثر شخصية ، التي أوحى بهذا العمل ، لم تكن تبلغ شعور الفنان .

١٨ - اللوحات تعرض كالأحلام محتوى خفياً يمكن أن يبلغه

التحليل النفسي

تتيح جميع إنتاجات الحياة المتخيلة لدى الإنسان ، سواء أكانت موية أم مرضية ، أن تميز ، كما بين فرويد ، محتوى خفياً وراء المحتوى المرئي («الظاهر») . ولا يدرك الشعور سوى المحتوى المرئي ، في حين أن المحتوى الخفي يظل محجوباً . وهذا الأخير هو الذي ، مع ذلك ، يحوي المؤدى الحقيقي ، ذا الدلالة ، لتكوين استيهامي . ولولاه لما كان فهم الجزء الظاهر ممكناً على وجه العموم . وبالتحليل النفسي إنما نتوصل إلى المنابع الخفية للإبداعات المتخيلة . إنه يكتشف الدوافع المكبوتة التي لا يُسمح لها أن تبلغ الشعور إلا عندما يجعلها تقنع كبير مجهولة .

والأعمال الاستيهامية والصوفية التي أجزها سيغانيني لم تكن مدركة على نحو تام حتى أيامنا هذه ، ذلك أن النظر فيها اقتصر على محتواها الظاهر . فعلى التحليل النفسي إنما تقع مهمة تحليل الرغبات المكبوتة التي وجدت تعبيرها في رموز تفسيرها عسير .

ولا بد من أن يكون المقصود رغبات مكبوتة بعمق ، محكمة لتصدد الشعور ؛ ولولا ذلك لأعطاها سيغانيني تمثيلاً واضحاً وموجزاً ، وتلك كانت دائماً طريقته . وكان بمقدوره على نحو مباشر ، بل وبصورة أفضل ، أن يبلغ هدفه الذي كان يكمن في معاقبة الأمهات السيئات . ذلك أن هذه اللوحات ، التي يعسرفك رموزها كما هي ، لا تبلغ مقصدها الذي مفاده أن يمس قلب هؤلاء النساء .



٨- «ثمة أجسام أنثوية تائهة في هذا السهل المقفر،

مظهرها مظهر الأشباح أو الجثث، تطفو عديمة الحركة...». إنه ضرب من الأسلوب بالنسبة لسيغانتيني ليعاقب الأمهات السيئات اللواتي انتهكن مبدأ الطبيعة الأولي. (الأمهات السيئات، سيغانتيني).

وكان سيغانتيني، وقد رأينا ذلك، قد كبت بحدة، في حياته الغريزية، عنصر القسوة. وكانت الميول العدوانية والعنيفة لإزاء أمه هي الميول الأولى التي طرأ عليها انقلاب إلى عواطف عكسية. فهو، في كل أعماله، كان يبدو موجوداً طيباً، وديعاً ورحيماً. وهاهو، إذا نظرنا إلى وجهه الآخر- يرسم عقوبات قاسية! واللواتي أصابتهن كنّ، أمهات! ونحن نشهد انبعاث دوافع عدوانية قديمة، أمنيات موت ممتأها الطفل لأمه هو. وتبين لوحة الأمهات الشهوانيات، في الحقيقة، عدة صور ظلّية عائمة، ولا يشعر

المشاهد أن الرسام قصد أن يعين بصورة أخصّ واحدة منهم . وكل شيء يتغيّر في النسخة اللاحقة . فهو يثبت نظراً برمته هذه المرة على آثمة واحدة في عزلتها اليائسة ، وعلى الطفل المهمل . ألم يكن سيغانتيني مهملًا مثله ؟ فالعزلة التي تلت موت أمه كانت قد أيقظت في نفسه آلام الحصر الأول . وخلف الرغبة في معاقبة الأمهات السيئات بصورة عامة تبدو الآن رغبة لاشعورية في معاقبة أمه هو وفي أن يثار منها .

وكل الحصر والكآبة التي كابدها سيغانتيني في شعوره بأنه مهمل أسقطهما على أمه المذنبه . والأسطورة البوذية التي كانت تصيب الأمهات السيئات بآلام العزلة كانت قد أيقظت في نفسه أفكاراً مماثلة . ولم يكن بوسع أي عذاب أن يجعل هؤلاء الأمهات يكابدنه بالقدر من الوضوح الذي يفعله مايقاسيه طفل ترك نهبا للإهمال .

١٩ - سيغانتيني يثار من «أمه السيئة» بلوحة

الصبي الذي تشبّث بأمه تشبّثاً يرافقه كل الشغف بغلطة الطفل ، مترصداً كل خطوة من خطواتها بعين غيور ، يرى نفسه أنها تهمله عندما تنصرف عنه ولو للحظة . إن عواطف الحصر ، والغيرة من منافسيه ، والأفكار العدائية لأمه ، تستولي عليه . فكل الحب الذي يمكنها أن تظهره له ليس بوسعه أن يحول بينها وبين أن تظلّ بالنسبة له أمّاً سيئة ، ذلك أنها لا تمنحه كفايته أبداً . ويقتضي أيضاً لاشعور العصابي الراشد أن يثار من أمه ، كما يعلمنا التحليل النفسي ؛ ذلك أنها أظهرت في الزمن الذي عاشته حباً لأبيه أكثر منه . ويمارس الابن ، ببعض أعراض العصاب ، انتقاماً من أمه بسبب هذه الخطيئة . ولهذا الانتقام نفسه ، الذي أوقعه سيغانتيني بأمه هو ، إنمارصد جهنم الشهوانيات .

ويفهم المرء بسهولة أن الأمهات غير المحبّات يُنفين ، بمثابة عقوبة ، في الامتدادات المغطاة بالثلوج والمقفرة . ويظلّ واجب الشرح لماذا تطفو الأمهات السيئات فوق حقول الثلج وفق التصور البوذي . فثمة شرح جاهز على مايلدو مفاده أن هؤلاء النسوة ذوات الأشكال الحائمة محكوم عليهن

بالحرمان الأبدي من الراحة . والحركة الرتيبة على نحو لامتناهٍ فوق الامتداد المقفر هي التي ، على وجه الضبط ، تكثف الانطباع بعذاب أبدي .

ولكن لجوء الأسطورة إلى رموز أخرى لتعبر عن هذه الفكرة كان أمراً ممكناً : فيهان لانهاية له في الصحارى الرملية على سبيل المثال . فالتحليل الدقيق لأسطورة من الأساطير ، كما لكل إبداع متخيل آخر ، يعلمنا العلية الدقيقة لكل رمز . ووجب كذلك أن يكون ثمة ، لدى سيغانتييني ، باعث خاص حتى يقتبس من الأسطورة هذا التمثيل إياه ؛ يضاف إلى هذا أن مخيلته المبدعة لم تكن قط بحاجة إلى مثل هذا السند . فنحن ملزمون عندئذ بالبحث عن علاقة أعمق بين خطيئة الأم وطبيعة عقوبتها .

ثمة عمل من أعمال فناننا ، معاصر للوحات النيرفانا ، يسلمنا مفتاح هذا المشكل . إنها لوحة الإلهة الوثنية المذكورة آنفاً . فرسم سيغانتييني إلهة الحب الشهواني معلقة في الأجواء . وتبدو ، برأسها المرتكز على ذراعها ، أنها تذوق اللذة الشهية بأنها منساقعة ببطء على غير هدى ، في حين أن الإلهة المسيحية بوجه مريم ، الجالسة بسكينة ، تغوص في التأمل السعيد ، تأمل طفلها .

٢٠ - الفنان يعبر عن نفسه بلغة رمزية تحت ضغط الكبت

ها نحن نواجه واقعاً يبدو غريباً للوهلة الأولى : الحركة نفسها تجسد اللذة الأعتف في إحدى لوحات فناننا ، وأسوأ الآلام في الأخرى . وهذه المفارقة شائعة لدى المحلل النفسي ويمكنه فهمها . وهو يعلم أن الطفل يستشعر المرء ، كما في الحلم ، بمثابة منبع إما للذة القصوى وإما للحصر .

ويتذكر كثير من الناس بوضوح أنهم خبروا أقدم التجارب الشهوانية في طفولتهم وهم يحلقون في الأجواء ، وذلك أمر يحدث بالترجح ، بالقفز من علو ، وبمناسبة حركات أخرى يتفدّها الطفل باللعب . والمقصود بها تعبيرات عن « الغلظة الذاتية الطفالية » ؛ ونعني أن ثمة إحساسات لذة تولدها الإثارات الجنسية دون اقتضاء شريك كما في الفاعلية الجنسية السوية لدى

الراشد . وكثير من الأطفال نهمون في فاعليات من هذا النوع . وتقترون باللذة على الغالب عاطفة من التوتر القلق . وعلمتنا بحوث فرويد أن هذا الحصر مشتق من كبت الدوافع .

الحلم هو الذي سيمنح الدوافع المكبوتة ملجأ . ففي المرحلة التي طرأ خلالها إكراه كثيف على الغلظة الذاتية منذ زمن طويل ، ثمة أحلام تحدث لدى معظم الراشدين أو كلهم على وجه التقريب ، يطير فيها الحالم عبر الأجواء ، ويسقط في هاوية ، أو ينفذ بعض الحركات من هذا النوع . وترجح النغمية الوجدانية لهذه الأحلام ، وفق درجة الكبت ، بين اللذة والحصر ، أو تولد من مزيجهما . فنحن نرى إذن أن اللذة الأقوى تنتقل مباشرة إلى الألم الأكثر حدة (١٥) .

ورمزية الحلم هي رمزية اللاشعور على وجه أخص ، وذلك أمر يشرح أنها تكون مشتركة بين إبداعات الخيال جميعها ، وأعمال الفنان ، وأسطورة الشعب ، على حد سواء . فها نحن قادرون على أن نفهم رمزية الطيران لدى سيغانتيني : إن الإلهة الوثنية تستسلم دون تحفظ للطيران في الجوى . واقتدت الأمهات السيمتات بهذه الإلهة «الوثنية» بدلاً من أن تمثل لثال الأمومة ، مثال الإلهة المسيحية . ومن المعلوم أن سيغانتيني يوجه هذا اللوم إلى أمه لاشعورياً . ويصيح فيها أيضاً : «أنت ارتبطت بأبي بحب شهواني ، ولكنك لم تمنحيني أنا شيئاً» ! إن هذه الرغبات المكبوتة في الثار هي التي يشبعها بالمخيطة اللاذعة التي توحى هذه اللوحة . واللذة الشهوانية الأعنف التي

(١٥) - بوسعنا أيضاً أن نعزو دلالة أخرى إلى ظهور رغبات غلمية جديدة في الأحلام ، ذلك أن هذه الرغبات تمثل في الأغلب ذلك البديل الرمزي للرغبات التي لا يمكنها أن تنال إشباعاً في حياة الراشد الراهنة . فالحلم ، نتاج الرغبة كجميع الاستيهامات لدى الإنسان ، يوضح إنجاز هذه الرغبات ، والفارق أن التطلع الغلمي الراهن ، الذي لا يحق له أن يقول اسمه ، يحل محله المقتضى الطفالي القلمي اللدني . ويحتفظ اللاشعور بذكرى ما يسمى لفاعلية الزمن الغابر ، بوصفها النموذج الأصلي لإمكانات الاشباع .

تتجسد في الطيران تستحيل ، بالنسبة للأمهات - بالنسبة لأمه هو - ، إلى حصر مبرح سيعانين آلامه بعد الموت في جهنم الشهوانيات . إنه لعذاب أليم بالنسبة لهن أن يكن مكبات على هذه الحركة اللامتناهية . ألا نعلم في الحلم أن الثواني القليلة التي نعتقد أننا سقطنا خلالها في الهاوية تبدو لنا أنها تدوم دوام الأبدية !

وفي أثناء المرحلة التي رسم خلالها هذه اللوحات الرمزية والصوفية ، استطاع بعضهم أن يلاحظ انطواء على الذات لدى سيغانتييني . وكان هرويه في الوحدة يكشف عن ميل إلى أن ينصرف عن العالم المحيط . واكتسب فنه بعداً رؤيائياً غريباً . ولكن الإنسان سيفهمه الغير فهماً أقل كلما انفصل عن الواقع وأتاب الإلحاز الاستيهامي لرغباته المكبوتة مناب الواقعي . وما سيعبر عنه يتعرض إلى خطر مفاده ألا يؤثر في حالاتنا الانفعالية التي تشبه حالاته الانفعالية .

والتواصل بالرمز هو الذي يختاره من لا يمكنه أن يصوغ أفكاره صياغة حرة ، ويتمنى مع ذلك أن لا يسكتها على نحو كامل . والرمزية تدل في الوقت نفسه على ما تحجب ؛ إن أحد الميول هو الذي يسود تارة ، وطوراً يسود الآخر . وتبين اللغة الغامضة لرسوم النيرفانا أن أعرق عقد سيغانتييني كانت تبحث عن أن تعبر عن نفسها بطريقة أو بأخرى ، عقد استسلم الفنان لضغطها ، ولكن قوة الكبت كانت ذات فاعلية تكفي لتحجب معنى الرسم .

٢١- قابلية استثنائية للتصعيد ، ولكن ثمة أيضاً تغييرات

مفاجئة في المزاج العصائبي

أنهى سيغانتييني آخر نسخة من موضوع النيرفانا عام ١٨٩٣ . ونشأت بعد زمن قليل سيرة كانت تعبر عن الاتجاه الذي عبر عنه الانقلاب الموصوف أنفياً ، في نهاية مرحلة بريانزا . وتكشف رسالة إلى فيتور غروبيسي ، مؤرخة ٢١ كانون أول عام ١٨٩٣ ، عن الانتقال من المزاج الاكتشائي إلى الفرح بالحياة والعمل . ويلمح الفنان إلى رسالة سابقة ،

ويشرح نفسه : « تلك التي من سطوري تصفها أنها كثيبة كان طور من هذه الأطوار المعنوية قد أملاها عليّ ، أطوار تشبه اصطدام عظم الساق بحرف حادّ فيقتلع منا صرخة ا وبما أنني اعتدت على ألا أكتب إلا ما أعانيه ، فتلك السطور كانت الصرخة الخالصة الصادرة عن نفسي » . ويتابع عندئذ قائلاً ، بعد ملاحظة عن مشروعات العمل لديه : « نعم ، الحياة الحقيقية ليست سوى حلم وحيد ، حلم الاقتراب بالتدريج من مثال رفيع مع أنه المثال الأبعد ما يمكنه ، رفيع إلى حدّ التلاشي ، تلاشي المادة » .

والسمة الأبرز في التكوين النفسي للفنان كانت ولا ريب قدرة على التصعيد استثنائية تماماً . ولهذا السبب استعاد اندفاعه في هذا الاتجاه ليستردّ السيادة على دوافعه المكبوتة ، تماماً كما كان قد لجح قبل سبع سنين . ولكنه ، هنا أيضاً ، كان محتمماً عليه أن يصادف حداً لم يستطع أن يتجاوزه دون عقوبة . فلم يعد يفلح منذئذ في أن يسود هذه الدوافع سيادة دائمة . وماكفّت هذه الدوافع ، بدءاً من نحو عام ١٨٩١ ، العام الذي أبدع خلاله جهنم الشهوانيات ، عن مضايقته . والأعوام التي انقضت حتى موته العجول مليئة بصراع صميمي قاد إلى تغيرات متواترة في المزاج . سيفغانتيني ، الذي كان عندئذ في قوة عمره وذروة نشاطه المبدع ، فريسة ترجّحات المزاج العصبية ، التي كان معناها نفي الحياة . ويحاول عبثاً أن يتجاوزها كل مرة ، وكانت تكلفة النصر تضحية كبيرة من الطاقة النفسية ؛ وأمر قدرته على احتواء الكتابة المهددة لم يكن في الأغلب إلا لقاء جهود هائلة .

ومنذ هذه المرحلة ، بحث سيفغانتيني أكثر من أي وقت مضى عن ملاذ في عالم الاستيهامات . ألم يكن قد تعلّم هو ذاته أن الحياة في الدائرة المتخيلة هي الأجدر بطموحاته ؟ وإلى جانب التمثيلات التي علّقنا عليها أنفأ ، تمثيلات الأمهات السيئات ، أنتج سيفغانتيني بين عامي ١٨٩١ و ١٨٩٤ عدة أعمال خيالية أخرى لا تنتمي إلى مجال الرسم .

٢٢- سيفانتييني يرسم نفسه بسمات المسيح الطفل

في استيهامات النسب التي تعود إلى الطفولة، كان سيفانتييني قد منح نفسه أباً ملكاً، إذ رفع قدر نفسه على هذا النحو. والآن، يمجّد أمه بوصفها وجهاً إلهياً. وحاولتُ ألا أشرح أول الأمر لوحات كلوحتي ثمرة الحب والإلهة المسيحية إلا من خلال «عقدة الأمومة»، وجعلت منها تعبيراً عن الغلطة المصعّدة والدوافع «السادية» ذات التعويض المغالي التي كانت تتوجّه في الطفولة الأولى إلى الأم. ولكن علينا ألا ننسى أن تعظيم الأم يرفع قدر الابن. ولفتُ الانتباه آنفاً إلى واقع مفاده أن الطفل، في هذه اللوحات، يماهي الفنان. ولكن سيفانتييني لم يقف عند تمثيل نفسه بالمسيح الطفل؛ فبعد زمن قليل من لوحة الإلهة المسيحية (١٨٩٥)، رسم صورته بريشته رسماً له جنيح الخصائص التي لصورة المسيح: والعينان الحاملتان تذكراً بالألم والكآبة. ونظرتّه تتجه بحنين صوب المثل البعيدة^(١٦).

وليس ثمة أي تناقض في أن يكون سيفانتييني، الذي كان قد انفصل عن القصائد الدينية انفصلاً جذرياً، ونفى وجود إله شخصي، قد رسم نفسه المسيح. فما كان يدفعه إلى أن يتماهى على هذا النحو هو أخلاقه، وتأليهه حب الأم، وألمه. ونحن نرى هنا، كما في حالات كثيرة، عواطف العظمة تنبعث من أعماق كآبة بلغت نفي الحياة.

(١٦) - استيهامات العظمة تتجلى لدى سيفانتييني بتفاصيل كثيرة تفلت من الانتباه أول الأمر. ففي حين، على سبيل المثال، أن لوحاته الأولى من حيث تاريخها كانت موقّعة بالأحرف الأولى من اسمه، تخلو من أية علامة من هذا النوع مجموعة من لوحاته الأكثر تأخراً في الظهور. فالصورة التي رسمها لنفسه، المذكورة أعلاه، لم تتحدّد إلا بتاريخ الصنع. ومن الواضح أن وعيه بذاته كان قد تمازج إلى درجة لم يعد يرى ضرورة أن يضيف إلى اللوحة ملاحظة أنه كان رسامها. وثمة كثير من اللوحات الصوفية التي تُظهر شجرة تتخذ على نحو غريب شكل S، وذلك أمر لا يفوته أن يدعش المشاهد. وأفترض أن سيفانتييني كان يعتبر هذا الشكل، الذي يذكر بالحرف الأول من اسمه، علامة مميزة موضوعة على اللوحة. إن نفسه هي التي كان قد أدخلها في الطبيعة على هذا النحو، مؤكداً إلى أي حد كان يشعر أنه لا يشكل سوى وحدة معها، تلك الطبيعة التي كانت تعني بالنسبة له أمه.

ولكن سيغانتيني لم يكن حالمًا لأعمل له . إن العمل ، على العكس تماماً ، ساعده على أن يصعد ، كما في الماضي ، جزءاً كبيراً من دوافعه المكبوتة . بل أنت مرحلة عكف فيها على العمل بإفراط . وعندما غادر سافوغنان عام ١٨٩٤ لينتقل إلى ماجولا في أنغادين العليا ، دخل في المرحلة الأخيرة من حياته حيث أصبح - حتى نستخدم عبارة سيرفايس استخداماً جديداً - متزمت العمل .

٢٣- مرحلة ماجولا : ميل إلى الصوفية وتوافق الدوافع

كانت ثماني سنين قد انقضت على صعود سيغانتيني إلى سافوغنان . وكان قد وصلها بوصفه باحثاً ، واكتسب سيادة النضج بوصفه على اتصال مباشر ودائم بالطبيعة . وكان سيغانتيني يسمع نداء القمم ، كما في الماضي تماماً ، في حين كان قد أنزل عن كاهله عبء الكتابة التي لازمته في مرحلة بريانزا . وكان قد بلغ السادسة والثلاثين من عمره حين انتقل إلى أنغادين العليا . وتجراً سيغانتيني أن ينفذ إلى قلب الجبل . ذلك أن بوسعه الآن ، ولديه شعور مطمئن بإمكاناته ، أن يحدد لنفسه المهمات الأسمى . وكابد حباً مشبوب العاطفة للوادي الذي كان عليه أن يقضي فيه السنوات الخمس الأخيرة من حياته . وكان يحض جبال هذه المقاطعة تقديساً دينياً .

وبدأ يرسم بـماجولا لوحة لا يزال المزاج المؤلم والقاتم يسحقها . ولكن العنصر الصوفي الرقياوي غائب فيها .

وأقبلت بعدئذ مجموعة من الروائع الفنية تتميز بعمق تصورهما بقدر ماتتميز بكمالها التقني . وسنذكر بعضاً منها ؛ وتبين على النحو الأوضح ترجحات المزاج التي كان رسامها يخضع لها . ولنذكر الحب في منبع الحياة . ثمة ثنائي يتقدم نحو نبع الحياة الذي يحرسه ملاك . فاللوحة تنتمي إلى المجموعة الرمزية ؛ ولكنها تفلت من الحصر والأسى على خلاف اللوحات السابقة من النوع نفسه . إنها تشع بالوضوح والإشراق .

وثمة مزاج أكثر سكوناً وأكثر بهجة يصدر عن لوحة الربيع الألبى (١٨٩٧). وكان سيغانتيني يرى فيها أفضل لوحاته. فهي برمتها ذات اللوينات الأكثر وضوحاً والأكثر إنارة. ولوحة حصاد الكلا أكثر خطورة. إننا نرى نساء يمارسن عمل الحقول الشاق. إنهن يدكرننا بلوحة ملقطات السنابل في ميله. والسماء مغطاة بالغيوم القائمة، غيوم العاصفة. إنها تتلاحق وكأنها صور ظلّية شبحية.

ويظهر مجدداً موضوع الموت في لوحة هؤلاء الإلهان. ثمة أبوان يستند أحدهما إلى الآخر أمام قبر طفلهما في مقبرة صغيرة مطمورة تحت الثلج. وفي استناد أحدهما إلى الآخر، دلّ سيغانتيني بإرهاق كبير كيف أن التعزية تأتيهم من الإيمان. ولكن اللوحة تعرض سمات رؤياوية إلى جانب محتواها الواقعي. فـ«على صليب القبر المجاور تبدو رؤيا يياض القديسة فيرونيك حاملة صورة رأس المنقذ. ولكننا سنكتشف، إذا ارتفع نظرنا إلى ما وراء خط الجبال المتقطع حتى الضياء الأثيري، إلى الأعلى، دائماً إلى الأعلى، ظهوراً سماوياً معزياً في وجه صغير مندمج باللوحة. وثمة ملاكان أجنحتهما كبيرة يتقلان جثة الطفل الصغيرة العارية إلى مملكة الفرح الأبدي» (سيرفايس).

إن النزعة إلى الصوفية، إلى ما فوق الطبيعي، التي ستتكمّل عليها قريباً، كانت قد استعادت سيطرتها.

ومجموعة اللوحات الكبيرة في ماجولا اختُصّت بالثلاثية: الطبيعة، الحياة، الموت المسماة أيضاً: «صيرورة، وجود، زوال». ويشي هذا الإبداع القوي برغبة الفنان: توافق الدوافع التي تصارع في نفسه الوحدة المتناغمة، وحدة الحياة والموت. إنه يعلن، بلغة الفن، وحدة كل ماهو موجود؛ وذلك أمر يجعل من عمله الأخير، الذي ظلّ غير مكتمل، إعلان الإيمان بوحدة الوجود.

٢٤- الحماسة الخلاقة تدفع سيفانتييني صوب الموت

قضى سيفانتييني في ماجولا سنوات العمل الأكثر استبسالاً . وكانت حاجته إلى العمل ، التي نفهمها بفضل ما قلناه آنفاً ، تمضي متنامية . وحماسه للعمل لم تكن ذات حدود ، ودفعته حتى الحد الأقصى من قواه . ففي الصيف ، كان يذهب إلى العمل منذ طلوع الفجر ، سالكاً مساراً طويلاً ليلبلغ مكان عمله ، الذي كان يتغير وفق الحاجات . وكان يستمر في الرسم حتى المساء دون أن يشعر بالتعب . وفي الشتاء ، كأن الناس يرونه يعمل في الهواء الطلق ، خلال البرد القارس . وإذا لم تكن إحدى اللوحات قد انتهت ، فإنه يغمرها منذ تلك اللحظة بالمشروعات وخطط المستقبل .

فالحماسة الخلاقة ، التي يتوافق معها حب الطبيعة المشبوب العاطفة ، والتمجيد الذي تتلقاه أمام جمالها ، هي التي وقته أكثر من أي شيء آخر من أن يغوص في أفكار سوداوية كلما كانت تصبح ملازمة له .

ولكن هذا الصراع الروحي البليغ الأثر كان يقترب من نهايته .

أحد أجنحة اللوحة الثلاثية ، جناح الطبيعة ، كان قد انتهى عملياً . وفي أيلول عام ١٨٩٩ ، كان سيفانتييني يضع كل حميته في الجناحين الآخرين . وكان قد ألجز الجزء الأكبر من جناح الحياة ؛ وفي الأيام الأخيرة التي قضاها في ماجولا ، كان يتعجل على وجه الضبط في جناح الموت . وكانت هذه اللوحة قد ظلت غير مكتملة عندما صعد إلى شافبرغ ، ١٨ أيلول ، ترافقه بابا وأصغر أبنائه ماريو . وإلى هنا ، حُملت له في الغد المأطورة الرئيسة التي كان ينوي أن يعمل عليها .

وكانت حميته الخلاقة تدفعه ، دون أن يأخذ الفصل الذي يتقدم بالحسبان ، صوب هذه الارتفاعات (٢٧٠٠م) حيث كان عليه أن يسكن في شاليه رديئة من الحجارة . وبلغ في أمسية مضيئة هذا المكان ، مكان إقامته النهائي .

وهاهر في قلب الصور الظلية العالية من مملكته . وكانت ذرى بيرينا تشع في ألق المساء ، وانتزعت منه هذه الكلمات الحماسية : «أريد أن أرسم جبالكم ، ياسكان الأنغادين ، حتى يتكلم العالم برمته على جمالها» .

وأضى نهاره يعمل على لوحة الحياة . وعندئذ أصابته نوبة من الحمى في تلك اللحظة نفسها حيث كان الطقس يتبدل . وكانت بداية الحمى عفيفة . وأصبحت السقيفة ، التي لم يكن هيكل بنائها الضعيف يحمي من العاصفة والبرد إلا على نحو قاصر جداً ، غرفة المريض .

ومانعلمه عن تطور هذه الآفة يبدو غريباً . إن سيغانتييني نهض في الليل وخرج خلال عدة مناسبات على الرغم من الحمى ، وهو يلبس القليل من الثياب ، في العاصفة الثلجية . وزحف في اليوم التالي صوب لوحته التي كان قد نصبها قريباً كل القرب من الشالو وحاول أن يعمل . ونام من الضعف ؛ فأوقف ، وعانى الذين أوقفوه مشقة كبيرة في إعادته إلى البيت . ولزم الفراش إذ أصابه الإنهاك بصورة كاملة . ولكنه رفض استدعاء طبيب ، في حين أن الأقرب ، الدكتور برنار دو سامادين ، كان مرتبطاً به بصداقة شخصية . ولم يكن مسموحاً لماريو ، الذي وجب عليه أن ينزل إلى سامادين لأسباب أخرى ، أن يتكلم إلى الطبيب إلا على توعدك أبيه . وأخبر الطبيب عن طريق رسول أنه كان مستعداً للذهاب إلى شافتبورغ مباشرة ؛ ولكن سيغانتييني رفض . وبما أن حالته كانت تزداد سوءاً ، فإن ماريو كان مرغماً على أن ينزل إلى بونتريسينا ؛ وهتف إلى الطبيب الذي صعد في الليل والعاصفة ، في حين أن كل شيء كان قد انتهى .

٢٥- صورة الموت ماثلة من أول الحياة إلى آخرها لدى سيغانتييني

ولا يبدو أن المحتضر ، الذي كانت عائلته قد تجمعت حول سريره ، وعى الخطر الذي كان يهدده ؛ بل كان ، على العكس ، ذا مزاج للمزاح أحياناً . والسماء صفت أمامه مرة أخرى أيضاً . وطلب أن يقرَّب سريره من

النافذة: وقال قولاً يعبر عن حنينه إلى الجبل الذي يسكنه. «كان عددًا والنظرة مثبتة على سلسلة الجبال التي كانت في مواجهته، تلك السلسلة التي كان يريد أن ينهي رسمها. إنه كان مشحوناً بكل نهم الرسام والعاشق: كان يمتص الألوان، والأشكال، والخطوط، ذلك أنه كان يحسب أنه يبلغ بها قمة الفن» (سيرفايس).

ويلقي سلوك سيغانتي، في الأيام الأخيرة من حياته، ضوءاً ساطعاً على عدم الوفاق الصميمي بين قواه النفسية. ويصعد سيغانتي، إذ يشعر بقوته، جبل شافنبرغ. ويعلن من على هذا الجبل، بعبارات حماسية، هدف جهده. ويشرع في العمل، إذ يتقد حماسه، دون تأخير، ويتعرض وهو مصاب بالحمى إلى الخطر بخروجه ليلاً في العاصفة الثلجية؛ وأصابه الإنهاك في حين أنه كان بحاجة إلى قواه كلها ليكافح المرض ويرفض العون الذي عرض عليه رفضاً بعناد.

ونحن نطرح سؤالاً على أنفسنا: ألم يكن مدفوعاً إلى تسليق هذه الارتفاعات بحاجته إلى العمل وحماسه الخلاقة؟ ألم يرتق هذه الارتفاعات ليعيش فيها ويعمل، أو ألم يكن حنينه اللاشعوري إلى الموت هو الذي يحركه إلى جانب هذه البراعث الشعورية؟ ولن نحلّ هذا المشكل إلا إذا فزنا بتصور كامل مأمكن لدلالة فكرة الموت في حياة سيغانتي الذهنية.

وكان قد استطاع أن يرى الموت عاملاً في محيطه، في وقت مبكر جداً من حياته. إنه فقد أخاه ثم أمه. وسمع أن موت أمه كان مرتبطاً بولادته. وكان يروى أنه هو ذاته قدم إلى الحياة في حالة من الضعف بحيث كان مسؤولاً من إنقاذه. وكان يتذكر أنه أفلت من الموت مرتين إفلتاً وكأنه بمعجزة. وكان عليه إذن أن يعترف قبل الأوان أن الموت قريب من الإنسان في كل زمان، واقتضى تصوّره للحياة أن يكتسب من ذلك ضرباً من الخطورة.

ولكن هذه الأحداث القائمة في طفولته لا تشرح القوة المفرطة لأفكار

الموت لدى سيغانتييني . ونحن سنعود بالحري إلى البواعث العميقة التي حللناها فيما مضى . وكان لزاماً على الدوافع السادية ، وعواطف الكره ، وتمنيات الموت أن تنسحب من الأشياء التي كانت تتجه صوبها بصورة أساسية . فثمة جزء منها كان قد ارتدّ على الفرد بصورة الفكرة عن موته الخاص ، وكان الجزء الآخر منذوراً للتصعيد ، ولكنه استحال إلى ميول ذات اتجاه معاكس بفضل «تكوين ارتكاسي» .

وكل دلالة التصعيد لميول الموت لدى سيغانتييني تتضح بمعرفة واقعين : محاولته الأولى في الرسم ، ولوحته الأخيرة غير المكتملة ، وهما صورتان للموت .

وحصل ، بعد خروجه بقليل من مدرسة برياء ، على منفذ إلى مدرّج التشريح ، وأجرى فيه دراساته الأولى في الجثة على الطبيعة . وكما كان يُظهر مثابة لا تعرف الكلل قرب جثة طفل قبل سنين طويلة ، كانت رؤية الموت في هذه الآونة تجتذبه . وعلى هذا النحو رسم إحدى لوحاته الأولى البطل الميت . وخلال هذا العمل الفني ، أحدث أحد الأحداث انطباعاً عميقاً لديه . إنه كان قد وضع الجثة ، التي تقوم بالنسبة له مقام الموديل ، على الحاجز . وفي حين كان مستغرقاً في عمله ، فقد الجسم الذي كان يتعرض للشمس صلابته ، وشرع يتمايل ثم سقط إلى الأمام . وعزا سيغانتييني الشاب إلى هذا الحدث قيمة نذير شؤم ، ولم يستطع خلال زمن طويل أن يتحرّر من حصر الموت .

٢٦- الميل المتنامي إلى الخرافة وسلطان الموت

يذكر مرة إضافية أخرى هذا الميل إلى الخرافة ، البارز جداً لدى فنّاننا ، بالخصائص السيكلولوجية للمصايين بالوسواس . وشكوك هؤلاء المرضى خاصة بمدة الحياة والمصير بعد الموت . وهم على استعداد دائم لتصديق تنبؤات من هذا النوع . وكان سيغانتييني يفعل الشيء نفسه : وسُتلقى عن هذا الموضوع معلومات أوفر في الحال .

كان هاجس الموت لا يفارقه . وحاول عبثاً أن يتخلص منه ، فقد كان يعود باستمرار، منبعثاً من أعماق لاشعوره .

وكان سيغانتييني يمنح أحلامه، كما يمنح أحداثاً أخرى، قيمة نذير الشؤم . وكلما كان يرتعب من علامات تنذر بالموت، كان يعاني الحاجة إلى عوض . وسيفهم المرء إذن أنه أعار كل ضروب التنبؤات أذنأً محابية . وكان يتمسك على وجه الخصوص بنبوءة لصالحه : كان مكتوباً له أن يبلغ عمر تيتيان(*) ، ذلك ما كان قد قيل له . ويروى أنه كان يعتقد اعتقاداً جازماً بهذه النبوءة ، وعلى وجه الدقة في المرحلة التي كانت أفكاره القائمة خلالها تضاعف هجماتها .

ولكنه لم يتوقف عند هذا الحد . إنه سلك الدرب الذي نعرفه بتحليل العصاب الوسواسي . فالدفاع الأنجع ضد أفكار الموت، سواء أتوخت الفرد ذاته أم الغير، يكمن في ضرب من نفي الموت . إن الموت لا وجود له ؛ تلك هي الرغبة التي تتعلل بها الإنسانية خلال العصور . والحال أن أولئك الذين يتمسكون بفكرة ضرب من البقاء تمسكاً بكل قوتهم هم الذين تضايقهم استيهامات وجودهم مضايقة مستمرة : إنهم المصابون بالعصاب الوسواسي . ونحن نعرف لديهم شكلاً من الورع حيث يؤدي الاعتقاد بالخلود دوراً كبيراً . وإذا كان ثمة حياة لاحقة ، فإن ضروب اللوم المعذبة التي يرهق بها هؤلاء المرضى أنفسهم ليست ذات موضوع : إن أولئك الذين يتهم هؤلاء المرضى أنفسهم أنهم سببوا لهم الموت ليسوا ميتين على الإطلاق ، ولكن حياتهم تتواصل في أماكن أخرى .

إن سيغانتييني جعل من الواقع شبيهاً بـ«الكابوس» . فقد كانت سيطرة أفكار الموت عليه تمضي متنامية . وصرف طاقة كبيرة للتعويض عنها . ولكن

(*) - تيتيان (تيزيانو ليسيليو) : رسام إيطالي (١٤٩٠-١٥٧٦) . أصبح ، بعد مرحلة أولى تأثر بمعلمه جيورجيون ، فناناً عالمياً عمل لحساب البابوات ، وفرنسوا الأول ، وشارل كان على وجه الخصوص ، وفيليب الثاني . وفي نهاية حياته ، بلغ فنه درجة عليا من التعبير عن الانفعالات المتحالفة مع جراءة تغاية كبيرة «م» .

نداء الموت كان ينبعث من لاشعوره انبعاثاً يزداد تمايزاً على الدوام ، في حين أن شعوره كان يعكف على مخططات جديدة وإبداعات جديدة ، وفي حين أنه كان يبلغ الآخرين برنامج عمله بعبارات حماسية .

ويروي سيغانتييني ذاته ، على سبيل البرهان على وجود روابط مع الموتى ، حادثاً كان قد حدث له قبل موته بعام على وجه التقريب . إنه كان قد ضل طريقه خلال نزهة في فصل الشتاء وسقط منهكاً في الثلج ونام . وسيكون بالتأكيد ميتاً من البرد لولا أن صوقاً ، تعرف عليه أنه يشبه صوت أمه ، كان قد ناداه في لحظة الخطر . وعلى هذا الحادث إنما كان قد أشاد إيمانه بضرب من الحياة الآخرة .

٢٧- العصاب يتغلب على التصعيد

ثمة اهتمام خاص يرتبط في رأينا بحالات الانتحار اللاشعوري ، غير النادرة ، التي حاولها بعضهم أو ألجأها . فأولئك الذين يعانون مزاجاً اكتئابياً يهملون على نحو شائع جداً إجراءات الأمن الأكثر أولوية التي يرون أنها تتم دون صعوبة . إنهم يلغون بأنفسهم بلا روية أمام سيارة ، يتلعنون غفلة دواء سميّاً بدلاً من نتاج صيدلاني غير مؤذ ، أو يسيّبون لأنفسهم جروحاً بفعل رعونة ليست مألوفة لديهم . وكل هذه الأعمال يمكنها أن تحدث دون قصد شعوري ، أعني يمكنها أن تنشأ من اندفاعات لاشعورية . ومثال ذلك ، ينبغي لنا أن ندرج عدداً معيناً من حوادث الجبل العالي المتواترة كثيراً في حالات الانتحار اللاشعوري .

ويصاب المرء بالدهشة من أن سيغانتييني ، أليف الجبل ، الذي كان يطوف المنطقة في كل فصل ، رسماً وسائحاً وصياداً ، يضل طريقه ويكون بالإضافة إلى ذلك من الطيش بحيث يجلس على الثلج وفي برد الشتاء . فأن يكون قد ضاع ونام في الثلج أمر يوقظ الشك بمحاولة لاشعورية للانتحار محتملة . ولنا الحق في أن نصوغ هذا الفرض لأن الأفكار السوداء كانت تنبعث في هذه المرحلة بتواتر خاص جداً من لاشعور سيغانتييني ولأن التطلع إلى الموت كان واضحاً جداً . ومع ذلك ظل سيغانتييني عند محاولة

الانتحار . فإرادة الحياة التي كانت تعارض هذه المحاولة نجحت أيضاً في أن تُسمع صوتها ، بنغمة الصوت الذي قطع النوم ، نوماً كان يغلب سيغانتيني . وصوت أمه ، الناشئ من أعماقه ولكنه الذي أسقطه إلى الخارج ، دعاه إلى الحياة في حين أنه كان سيمضي راقداً . إن لذلك على وجه الدقة دلالة عميقة . أليست الأمومة بالنسبة له مبدأ كل حياة ؟

ووصفت زوجة سيغانتيني بوضوح ذلك الأسلوب الذي ألجأ به سيغانتيني عملاً يفوق طاقة الإنسان على وجه التقریب غداة حلم مستثار . ولإذ وصل سيغانتيني إلى القمة ، فإنه تلفظ بالكلمات الانفعالية التي كان يبدو أنها تنبجس من الشعور بقوى غير محدودة . ولكننا نفهم نحن ، من جهتنا ، أن الاندفاع صوب الحياة لم يكن بوسعها أن تقاوم هجوم أفكار الموت إلا بالتصعيد الأقصى لكل الطاقات الدافعية الممكنة . وذلك أمر يعني أن محيط الفنان لم يدرك قط ، وحتى اللحظة الأخيرة ، أنه كان عليه أن يقاوم الأمزجة السوداء . وربما سيُقال إنني أولي هذا الصراع الصميمي أهمية مغالية .

ولكن المعركة ضد الغرائز المكبوتة معركة خرساء ؛ فإنسان ذو حساسية مرفهة بهذا القدر كحساسية سيغانتيني لاتدع شيئاً على وجه التقریب يظهر منها . وكان النصر لا يزال إلى جانب توكيد الحياة قبل موته بقليل . ولم تكن علامات هذا الصراع واضحة إلا عندما تغلبت أمنية الموت .

٢٨- معركة بين الحياة والموت يكشفها التحليل النفسي

ذلكم هو وضع سيغانتيني عندما ارتقى جبل شافبورغ . وعندئذ طرأ المرض الذي كان قدره . وربما كان يمكنه ، على هذه المرتفعات ، وعند رؤية جمال بهذا القدر ، أن يستعيد ، لو لم يكن قد حدث لديه هذا المرض ، طعم الحياة وقوة العمل ، ليفي بوعوده لسكان الأنغادين .

أفادت القوى اللاشعورية من وضع المفاجأة لمن كان يجهل حتى ذلك الحين ما يعني أن يكون مريضاً وسلوكه كما وصفناه يمكنه أن يوقف دون

منازعة الانطباع بأنه كان قد استخف بعض الاستخفاف ، وهو الواثق من نفسه ، من مرض جسمي . وعلى هذا النحو إنما كان سيغانتيني ذاته يفهم موقفه . أهو مع ذلك إذن دفاع مشروع أن يفتح المرء أبوابه للعدو الذي يحاول أن يجد ثغرة ؟ نحن نرى أحياناً أن الشعور يطالب بعمل ناشئ من اندفاع لا شعورية بوصفه عمله ، ويعلله على طريقته ؛ في حين أن أسباباً أخرى غريبة عن الشعور ، ومعارضة له بصورة جذرية ، تتدخل في الواقع .

وكان سيغانتيني قد استسلم لمرض خادع ؛ ولكن لا إلى هذا المرض وحده . وربما كان بمقدوره أن يتجاوزه . ولكن قوى اللاشعور الغامضة أقبلت تساعد المرض ، واستدعت هي ذاتها الموت إذ سرت عمل التدمير .

وكان الفنان الطافح بالحب يرتبط مع ذلك ، بكل قواه الشعورية ، بما كانت تعنيه الحياة بالنسبة له . وفي حين كان الموت يقترب ، كان سيغانتيني يلقي نظرة متيم على جباله العزيزة التي كان فنه يرغب في أن يمجّد أيضاً جمالها .

ولكننا نعلم أن الرجل نفسه ، الذي كان يريد أن يحضن الحياة كلها بحب لانهاية له ، كان يخفي في أعماق ذاته إرادة أن يدمّر حياته الخاصة .

وتتيح لنا وجهة نظر التحليل النفسي أن نفهم معركة القوى الشعورية واللاشعورية ، وتجعلنا نحسن بهذا التنافر الصميمي . إنها ترفع لنا الحجاب عن كل دراما الحياة لهذا الوجود الذي مات مبكراً : كان ظل الموت يرافقه ، وهو المبدع الذي لا يعرف التعب ، في كل خطوة من خطواته .

الفصل الثاني

قصة لإدغار بو تشرحها سيرة المؤلف الذاتية

مقدمة

أحد الأعضاء المؤسسين لجمعية التحليل النفسي في باريس (التي احتفل ببلوغها الخمسين عاماً ١٩٧٦) هو الأميرة ماري بونابارت . وأدت الأميرة، التي حللها فرويد تحليلاً نفسياً، دوراً كبيراً في حياته ، كما في حركة التحليل النفسي الفرنسية . إنها هي التي ، في الواقع ، قدّمت القديّة إلى النازيين الذين فرضوها ليركوا فرويد ، الذي بلغ الثالثة والثمانين من عمره آنذاك ، يغادر فيينا وبعض أفراد أسرته . ولم يتمكن من الحصول على تأشيرة خروجه إلا بعد أن وقع وثيقة تشهد أنه كان يعمل ويعيش بحرية تامة في ظلّ النظام النازي . وقبل فرويد مضيفاً هذه الجملة : «بوسعي مخلصاً أن أنصح بالغوستابو للجميع . . .»^(١).

وتبدي ماري بونابارت ، فيما يخصّها ، اهتماماً شغوفاً بعصرها ، وعلى وجه أخص بكشوف فرويد التي نذرت لها جزءاً كبيراً من وقتها ومن أموالها . وقادها فضولها الفكري في وقت مبكر جداً إلى أن تطبّق التحليل النفسي خارج حقل العلاج . فلنعبّر عن

(١) - ذكرها جونز ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٨ .

فدراسة ماري بونا بارت تنطوي ، لهذه الأسباب جميعها ، على بعض العيوب التي يمكنها أن تكتشف ، بدرجة أدنى ، في مؤلف فرويد ، ليوناردو فنسي .

ومحاولة ماري بونا بارت يبعث فيها الحياة نفس قوي لن يظلل القارئ ، ونحن نأمل ذلك ، غير حساس به .

النص

«حقاً ! إنني عصبي جداً ، عصبي بفضاعة - كنت كذلك دائماً ؛ ولكن لماذا تزعمون أنني مجنون ؟» بهذه العبارات يبدأ بطل القلب الكاشف ، إذ يكتب مجدداً كما في القطة السوداء أو في شيطان الفساد ، من أعماق سجنه حيث ألقته جريمته . «المرض شحذ حواسي ؛ إنه لم يدمرها ؛ إنه لم يضعفها . كان حس السمع عندي مرهف جداً ، أكثر من كل الحواس الأخرى . سمعت كل أمور السماء والأرض . وسمعت كثيراً من أمور جهنم . فكيف أكون إذن مجنوناً ؟ انتبهوا ! وراقبوا بأية حالة من الصحة ، وبأي هدوء ، أقدر على أن أقص عليكم حكايتي» . وعلى هذا النحو يبدأ هذه القاص ، الذي يريد بو بالتأكيد أن يقدمه لنا بوصفه مجنوناً ، أو على الأقل بوصفه كان فريسة شيطان الفساد ، بل بوصفه مجنوناً حقيقياً يحكم أنه كذلك بنفي جنونه الخاص .

«يتعذر عليّ أن أقول كيف دخلت الفكرة في البده مخيخي ؛ ولكنها ما إن تكونت حتى لاحقتني ليلاً ونهاراً» . وسرعان ما سنرى من أية طبيعة كانت هذه الفكرة الغالبة كما يقال في الطب النفسي . «أما الهدف ، فلم يكن ثمة هدف قط . ولم يكن للانفعال يد في الأمر . كنت أحب الرجل الطيب الطاعن في السن . ولم يكن قد أساء إليّ قط . ولم يكن يوجه إليّ إهانة على الإطلاق . وفي ذهبه ، لم يكن لديّ أية رغبة» . ذلكم ما يشبه على نحو غريب

تمثيلاً بالعكس للعلاقات بين إدغار وأبيه بالتبني، السيد آلان! ولكن لنصنع إلى السبب الذي يحدده قاصتنا لفعله: أعتقد أن عينه كانت هي السبب! نعم، إن الأمر كذلك! إن إحدى عينيه كانت تشبه عين نسر، عيناً زرقاء باهتة، وودقة فوقها. وكان الدم يتجمد في عروقي كل مرة كانت نظرة هذه العين تسقط عليّ. وصممت على هذا النحو، ببطء، بالتدريج، أن أستأصل حياة الشيخ، وأن أتخلص بهذه الوسيلة من العين إلى الأبد. فالعين المغطاة بودقة - حتى ولو بوسبعها أيضاً أن ترى من خلالها أو جانبياً، إذ تظل الودقة غير كاملة - تكافئ عيناً مقفوءة، وها نحن نعود إلى موضوع القطعة السوداء. فالشيخ محكوم بالموت للسبب نفسه الذي حكم به على الهررة. ولكن هذا القتل نفسه، ومثله القتل الذي اقترّف في شيطان الفساد على الأب أيضاً، - هناك لأخذ ذهبه، وهنا لإزالة العين المقفوءة - سيكون قتلاً مع سابق التصور والتصميم: «لو أنكم رأيتم بأية حكمة تصرفتم! بأي احتياط، بأية فطنة، وبأي مكر، باشرت العمل!» إن الأب، في الواقع، شخصية مرهوبة الجانب وتقتضي أن تُقارب بحذر. «لم أكن قط محبباً إلى نفس الشيخ في فترة من الفترات أكثر مما كنت خلال كامل الأسبوع الذي سبق القتل. وكنت في كل ليلة، نحو منتصفها، أبرم مزلاج باب غرفته وأنتحه - آه! على مهل جداً! وكنت أدخل عندئذ فانوساً أخفي نوره متى أشاء محكم الإغلاق، لا يترك أي نور يتسرّب منه، عندما كنت أشقّ باب الغرفة شقاً يكفي لإدخال رأسي؛ ثم كنت أدخل رأسي... وأحركه ببطء - ببطء كبير كبير - بحيث لا أزرع الاضطراب في نوم الشيخ. وكانت ساعة كاملة تلزمني لأدخل كل رأسي من خلال فتحة الباب إدخالاً إلى الأمام يكفي لأراه نائماً في سريره... وعندما يكون رأسي داخل الغرفة تماماً، كنت عندئذ أفتح الفانوس بحذر - آه! بأي حذر، بأي حذر! - ذلك أن مفصلته كانت تصرّ. وكنت أفتحها إلى حدّ يكفي على وجه الضبط ليسقط بصيص غير مدرك من

النور على عين النسر . وذلك ما فعلته خلال سبع ليال طوال . . . ولكنني وجدت العين مغلقة على الدوام ؛ وكان متعذراً على هذا النحو أن أجز العمل ؛ ذلك أن الشيخ لم يكن هو الذي كان يغيظني ، ولكن عينه الخبيثة . وكنت أدخل غرفته كل صباح بجرأة ، عندما كان يطلع النهار ، وأتكلم إليه بشجاعة وأدعوه باسمه بلهجة ودية ، وأستعلم كيف كان قد قضى ليله . وأنتم ترون أنه كان شيخاً نافذ البصيرة في الحقيقة لو أنه كان قد ظن أنني كنت أتفحصه خلال نومه كل ليلة ، في منتصفها على وجه الضبط . ومن المؤكد أن الابن تغلب على الأب بالفطنة في كل ذلك . ونحن ، إذا قرأنا لائحة الفتى الطافحة بالمقاصد الفاتلة ، نقدّر أمراً محتملاً رؤية إدغار الصغير عندما كان يدخل دون شك أيضاً غرفة «با» «كل صباح» ، «يدعوه باسمه» «با» و«يستعلم كيف كان قد قضى الليل» ، وفق العرف المفروض على الأطفال الذين ينبغي لهم أن يظلوا مهذبين ، ودودين ، حتى في الأيام التي تملاً خلالها الصفعات الحديثة التي يتلقونها نفوسهم بعواطف أخرى مختلفة كل الاختلاف .

٢- الابن الثائر على أبيه

«أخذتُ في الليلة الثامنة احتياطاً أكبر أيضاً في فتح الباب . فالإبرة الصغيرة لساعة يد تتحرك أسرع مما كانت تفعل يدي . ولم أكن أبداً ، قبل هذه الليلة ، قد أحسست بكل مدى قدراتي وفطنتي . وكنت لأؤكد أقدر على أن أكبح أحاساساتي بالنصر . تخيلوا أنني كنت هناك ، أفتح الباب ، تدريجياً ، وأنه حتى لم يكن يحلم بأعماله وأفكاره السرية ! وأفلتت مني ابتسامة صغيرة لهذه الفكرة ؛ وربما سمعني ؛ ذلك أنه تحرك فجأة على سريره ، كما لو أنه كان يستيقظ . وربما تعتقدون الآن أنني انسحبت ، ولكن لا . كانت غرفته سوداء سود القطران ، مادامت الظلمات كانت كثيفة . ذلك أن مصراعي الباب كانا مغلقين بعناية خوفاً من السارقين . ولما كنت أعلم أنه عاجز عن رؤية انقراج الباب ، فإنني واصلت أدفعه دفعاً أكثر ، أكثر دائماً .

«كنت قد أدخلت رأسي، وعلى وشك أن أفتح الفانوس عندما انزلق لبهامي على قفل الحديد الأبيض، فانتصب الشيخ الطيب في سريره صائحاً: من هناك؟».

هاهما الخصمان منتصبان على هذا النحو وجهاً لوجه، الابن يراقب من خلال الظلام، والأب مهدّد. «بقيت جامداً كلياً، ولا أقول شيئاً. ولم أحرك عضلة واحدة خلال ساعة كاملة، ولم أسمع هذا الزمن كله يعود للرقاد. وكان دائماً جالساً الجلسة نفسها، متنصباً تماماً كما كنت أفعل خلال ليال بكاملها، مصغياً لساعات الموت في الحائط».

ويلي هنا وصف الذعر المتعاضم لدى الشيخ. ثم يستأنف القاص حكايته: «وعندما انتظرت زمناً طويلاً بصبر جميل دون أن أسمع يعود إلى الرقاد، صممت أن أفتح الفانوس قليلاً... إلى أن انطلق أخيراً شعاع واحد باهت، كخييط العنكبوت، من الشقّ ووقع على عين النسر».

«كانت عين النسر مفتوحة، مفتوحة فتحة كبيرة، واستشطت غضباً حالماً نظرت إليها. رأيتهابوضوح كامل، ذات زرقة باهتة كلها ومغطاة بحجاب قبيح كان يجمّد النخاع في عظامي؛ ولكنني لم أكن قادراً على أن أرى غير ذلك من وجه الشيخ أو من شخصه؛ ذلك أنني وجهت الشعاع على وجه الدقة وكما لو كان التوجيه بالغريزة، إلى المكان الملعون». ولا يقول لنا القاص إن كان الشيخ قد رأى شعاع النور يتشر في الغرفة، بعينه الأخرى أو بالعين ذات الودقة، التي تستمر قدرتها على الرؤية في أن تظلّ مبهمه. ومفعول الشعاع، الدقيق «كأنه خيط عنكبوت»، والمتشر حتى العين ذات الودقة، مفعول هائل مع ذلك. «الآن، ألم أقل لكم إن مانتعبرونه جنوناً ليس إلا إفراطاً في حدة الحواس؟». يعتقد المرء أنه يسمع مصاباً بالذهان الهذائي يدافع عن هلوساته السمعية. «الآن، وأقول ذلك لكم، ثمة ضجة خرساء، مخنوقة، متواترة، جاءت إلى أذني، شبيهة بالضجة التي تحدثها

ساعة مصرورة بالقطن . إنها النبضات ، وأنا أتعرف على الضجة جيداً أيضاً . إنها كانت خفقان قلب الشيخ . وزاد الخفقان غضبي ، كما يقوي قرع الطبل شجاعة الجندي .

٣- القتل المرتكب ، والعين الجهنمية تنفلق أخيراً

يتمالك القاتل نفسه ويظل أيضاً جامداً خلال زمن ، والآن «الشعاع المستقيم على العين» ، في حين أن «شحنة القلب الجهنمية» تدقّ دقاً يزداد قوة . ومع ذلك يزداد زعره كلما تنامت قوة هذه الضربات . «لكن الخفقان كان يصبح دائماً أقوى ، دائماً أقوى ! وكنت أعتقد أن القلب سينفجر . وهاهو حصر جديد يسيطر عليّ : كان بوسع جارٍ أن يسمع الضجة ! وكانت ساعة الشيخ قد جاءت ! ومع صيحة قوية ، فتحتُ الفانوس فجأة وانطلقت في الغرفة . ولم يصرخ سوى صرخة ، صرخة واحدة . وفي لحظة ألقيته على الأرضية الخشبية ، وقلبت عليه كل الثقل الهارس ، ثقل السرير . وابتسمت عندئذ بسعادة ، إذ رأيت مهمتي ناجزة جداً . ولكن القلب خفق خلال بعض الدقائق خفقاناً بصوت أبح . إنه أمر لم يعذبني مع ذلك ؛ فلم يكن بوسع أحد أن يسمعه من خلال الجدار . وكفّ عن الخفقان مع انقضاء الوقت . وكان الشيخ ميتاً . ورفعت السرير ، وفحصت الجسم . نعم ، إنه كان متصلاً ، متصلاً ميتاً . ووضعت يدي على القلب ، وأبقيتها خلال عدة دقائق . ليس ثمة أي نبض . إنه كان متصلاً ميتاً . إن عينه لن تعذبني أبداً من الآن فصاعداً» .

ثم يصف القاتل لنا «الاحتياطات الحكيمة» التي استخدمها «ليخفي الجثة» ، وهي تبرهن ، إذا صدقناه ، على توازن عقله . «الليل كان يتقدم ، وعملت عملاً شاقاً ، ولكن بصمت . فقطعت الجسم . قطعت الرأس ، ثم الذراعين ، ثم الساقين .

«ثم اقتلعت ثلاثة ألواح خشبية من أرضية الغرفة ، ووضعت الكل بين

الألواح الأردوازية . ثم أعدت وضع الألواح الخشبية بمهارة فائقة ، ببراعة فائقة بحيث أن أية عين إنسانية - حتى ولا عينه ! - لن يكون بوسعها أن تكتشف فيها أي شيء مريب . ولم يكن ثمة شيء يقتضي الغسل ، لا وجود للطخة واحدة ، ولا بقعة دم . وكنت متبهاً لذلك كل الانتباه . ثمة سطل كان يمتص كل شيء ، ها ها ها .

وعندئذ - إنها الساعة الرابعة صباحاً - ثمة قرع على باب البيت الموجود على الشارع . إنهم ضباط شرطة أتوا يفتشون ، من جراء «صرخة كان قد سمعها أحد الجيران خلال الليل» .

ولكن القاتل الذي نتكلم عليه يشعر أنه هادئ جداً . إن «الصرخة ، يشرح القاتل ، كنت أنا الذي (كذا) أطلقها في حلمي . الشيخ الطيب . . . كان مسافراً . . . » وبوصفه بشيراً مناسباً بالقاتل في **الهـر الأسود** (قصة كتبها هو ذاته دون ريب بعد **القلب الكاشف**) ، فإن السفاح الذي نتكلم عليه يطوف بزواره خلال البيت ويدعوهم إلى أن يبحثوا جيداً . «وقدتهم في نهاية المطاف إلى هوفته . أريتهم كنوزه ، في أمان تام ، ذات ترتيب كامل . وجلبت ، في حماسة ثقتي ، كراسي من الغرفة ورجوتهم أن يستريحوا فيها من تعبهم ، في حين أنني أنا وضعت كرسي الخاص ، بجرأة مجنونة لنصر كامل ، على المكان ذاته ، الذي كان يحجب جسم الضحية» . فلكم ما يعلنه القاتل في **الهـر الأسود** ، ضارباً يديه عرض الحائط ، ويذكر من جهة أخرى جميع المجرمين الذين يعودون للتردد على مكان جريماتهم .

٤ - ملحمة حديثة لقتل الأب

وعندئذ تستجيب الضحية ، كما يناسب ، من أعماق قبرها ، لتبجج قاتلها . فالتمثال الحجري المنصوب على قبر الفارس الأمر (كومندور) يقبل دعوة دون جوان ويذهب إليه . والهـر المسجون يصرخ . والشيخ ذو القلب

الصاحب يستجيب على طريقته . «كان الضباط . . . إنهم جلسوا وتحادثوا بأمور مألوفة كنت أستجيب لها بغبطة . ولكنني أحسست ، بعد انقضاء بعض من الزمن ، أنني كنت قد أصبحت شاحباً ، وتميّت ذهابهم . رأسي كان يؤلمني ، وكان يبدو لي أن ثمة طينناً في أذني . . . » وازداد الطنين «بقدر ما اكتشفت في النهاية أن الضجة لم تكن في أذني . » فالهلوسة السمعية تتجدد .

«ولارب في أنني أصبحت عندئذ أكثر شحوباً ؛ ولكنني كنت لا أزال أثرثر بسرعة أكبر ، رافعاً صوتي . وكان الدويّ يزداد دائماً ، ماذا كان بوسعي أن أفعل ؟ إنها كانت ضجة خرساء ، مختوقة ، متواترة ، تشبه شبهاً كبيراً تلك الضجة التي تحدثها ساعة مصرورة بالقطن . وتنفسّت تنفساً حاداً . كان الضباط لا يسمعون أيضاً . وتحدثت بسرعة أكبر ، وبعنف أكبر ، ولكن الضجة كانت تتنامى باستمرار . ونهضت . . . » وجهود الشقي أصبحت متفاقمة العنف لخلق هذه الضجة المتنامية . ولكنه عبثاً يلزع أراضية الغرفة بخطى واسعة ثقيلة ويجعلها تصرخ من قوائم كرسية ، «الضجة كانت دائماً سائدة ، وتتنامى إلى ما لا نهاية له . وكانت قد أصبحت أقوى وأقوى دائماً أقوى ! ودائماً كان الرجال يتحدثون ، يمزحون ويتسمون . أكان ممكناً أنهم لا يسمعون ؟ إلهي ذو القوة الكلية ! كلا ، كلا ! إنهم كانوا يسمعون ! وكانوا يرتابون ! إنهم كانوا يعلمون ، ويجعلون من رعيي تسلية لهم ! . » ويصرخ القاتل الذي نتكلم عليه ، تحت سيطرة هذه الفكرة ، إذ لا يقدر على تحمل هذه السخرية تحملاً أكثر :

«أيها التعمساء ! . . . لانخفضوا الأمر زمناً طويلاً ! أعترف بالجريمة ! اقتلعوا هذه الألواح الخشبية ! إنها هنا ، إنه هنا ! إنها خفقات قلبه الكريه ! » .

تلك هي هذه القصة ، ربما كانت الأكثر مباشرة ، والأكثر بساطة من حيث أسلوبها ، وهي بذلك ولارب إحدى أكثر قصص بو حداثه . إنها

تعتبر النسيم المتقدم لهذه الملحمة الكبرى ، ملحمة قتل الأب من تأليف
دستوفسكي^(٣).

٥- عندما يتمركز الليبدو على عضو حيوي : شروط إبداع

أدبي

يقال^(٤) إن القلب الكاشف ، الذي نجد ذكرأ له في مراسلات بو^(٥)
نحو نهاية عام ١٨٤٢ ، كان مؤلفاً ولاريب تحت تأثير ذكرى الأزمة القلبية
الخطيرة التي عاناها الشاعر نحو صيف العام نفسه عندما عاد من
ساراتوغاسبيرنغز . وربما كانت هذه الإصابة الخطيرة هي ، في رأي هيرفي
ألن ، ثالث أزمة قلبية تثير القلق عاناها إدغار بو منذ ١٨٣٤-١٨٣٥^(٦) ،
وكانت السبب العرضي الذي حث بو على أن يختار على وجه الضبط هذه
اللغة ، لغة ضربات القلب التي يكتنفها الحصر ، ليعبر عن العقد العميقة التي
سندرسها . وكانت هذه اللغة هي نفسها التي كان عليه فيما بعد أن
يستخدمها ، في حين أن قلبه كان في حال من المرض الأشد أيضاً ، ليعبر في
قصيدة من أجل أتّي عن تعب العيش^(٧) . ولكن كل ماتحتويه قصة القلب
الكاشف ليس بوسع هذا الشرح أن يستنفده على الإطلاق .

ونعلم في الواقع ، مهما كان ذلك ممكناً أن يكون عسيراً على الإدراك
بالنسبة للذهنية الشعورية ، أن وظائف كل عضو من أعضاء جسدنا ليس لها ،
في حياتنا النفسية ، مايمثلها تمثيلاً يقابل الأهمية الحيوية لكل عضو من هذه

(٣)- انظر من دستوفسكي دراسة فرويد ، دستوفسكي وقتل الأب ، في دستوفسكي ، ترجمة أندرو
بوكلر إلى الفرنسية ، باريس ، غاليمار ، ١٩٣٠ .

(٤)- هيرفي ألن في إسرائيل ، ص ٥٦٧ .

(٥)- مراسلات لويل إلى بو ، بوستون ، ١٧ كانون أول ١٨٤٢ (هارتشر فوجيتيا ، المجلد ١٧ ،
ص ١٢٥) .

(٦)- إسرائيل ، ص ٥٤٠ .

(٧)- تأوة ونواح - التنهد ، النحيب - هدأنا الآن ، مع هذا الخفقان المرعب للقلب : آه ! هذا المرعب ،
الخفقان المرعب .

الأعضاء . وبينان القلب على وجه الخصوص هو من الأهمية الحيوية بحيث أنه الموت منذ أن يتوقف عن النبض . ويوسع بالمرء بالتالي أن يعتقد أن ضربات القلب تنعكس في الحياة النفسية انعكاساً ذا صدى كبير . وليس الأمر على النحو نفسه مع ذلك بالنسبة للا شعور : فضربات القلب ، شأنها شأن التوسعات الإيقاعية للقفص الصدري التي هي حركات التنفس ، لا تزعج لاشعورنا . إنها تنتمي إلى هذه الأفعال النباتية التي تحدث عادة في المنطقة العضوية الموجودة حتى خلف حياتنا النفسية اللا شعورية .

ولكن عندما يصيب اضطراب عضوي مؤقت أي عضو من هذه الأعضاء ذات الأهمية ، أو حتى دون ذلك ، تحت تأثير التحوك العصبي الهستيرى أو التحوك العصبي بفعل توهم المرض ، فإن هذه الأعضاء يمكنها أن تبلغ المستوى الأول من اهتماماتنا . وهي مع ذلك لن تصل إليه أبداً بكل بساطة لمجرد وظيفتها في ذاتها : إنها تكون عندئذ موظفة بشحنة ليبيدية توظيفاً مغالياً . إنها ، بالإضافة إلى وظيفتها الخاصة ، تمثل ، في هذه الحالة ، الوظيفة الليبيدية للعضوية بكاملها ، وظيفة ليبيدية «انتقلت» في الجزء الأكبر منها إلى هذه الأعضاء . وفي هذه الاضطرابات العصائية التي لانمضي إلى حد النكوص النرجسي العميق الذي يشرط توهم المرض ، يوسع هذه الشحنة الليبيدية المغالية للعضو المتألم أن تُستخدم للتعبير عن علاقات الفرد بالآخرين ، تلك العلاقات الخاصة بالموضوعات .

٦- هل ظلمات المشهد البدائي هي التي كانت تفرض على بو ظلمات قصته؟

ذلكم هو القلب الكاشف لإدغار بو . أشرنا آنفاً عابرين : الشيخ المقتول يحمل أكثر من سمة من سمات السيد ألان . والحال أن هذا العرض ذاته ، عرض القلب المصاب بالحصر ، لا بدّ له من أن يكون : فعند إقامة أسرة ألان في انغلسترا ، عام ١٨٢٠ ، ألم يكن السيد ألان قد أصيب بهجمة الاستسقاء الأولى ، بهذا المرض ذاته الذي كان لا بدّ له من أن يتغلّب عليه عام

١٨٣٤ ، إذ تفاقم مع العمر؟ والمرء يتذكر اللقاء الحاسم بين الأب المتبني والابن المتبني، وعصا المصاب بالاستسقاء، التي يلوّحها على الدخيل في البيت الأسري. وحصر القلب الخفاق في صدر الشيخ القليل مشتق على هذا النحو، مباشرة ولاريب، من القلب المصاب بالاستسقاء، القلب اللاهث، المرهق، للتاجر الإيقوسي، الذي ربما كان إدغار بو، تحت تأثير العقد العميقة التي سندرسها للتو، قد وحد في اللاشعور قلبه الخاص لاحقاً، في بعض الأحيان، - في التوحد بالأب، المؤلف لدى جميع الأبناء - قلب الكحولي والعصابي، بهذا القلب.

ذلك أن الواقع الوحيد الذي يكمن في أن السيد ألان كان مصاباً بالاستسقاء لا يشرح المادة كلها، مادة قصة الحصر، القلب الكاشف. وينبغي للمرء، ليفهم المحركات العميقة التي تدفع الناس إلى الحلم والفنّان إلى الإبداع، أن يدرك الغرائز الحيوية الأولية التي تسكن اللاشعور بكاملها.

والحال أننا نرى ذلك أيضاً في الاختيال المزدوج في شارع مورغ ورجل الجمماهير: الغريزة الجنسية لدى الطفل يقظة أبكر بكثير مما يعتقد الراشئون. ويحمل الطفل في نفسه، منذ عمر غض إلى حد لا يُصدق، تلك الآليات الغريزية ذات التكوين المسبق، إذ تتيج له أن يسجل الأفعال الجنسية التي يمكنه أن يكون الشاهد عليها. فأن يكون إدغار قد شاهد أفعالاً مماثلة خلال الزمن الذي كان يشاطر فيه سكنى غرف المرور إلى غرفة أمه، الفنانة الجوّالة الفقيرة، ذلك أمر تشهد عليه بالتأكيد على وجه التقريب جريمة إنسان الغاب. ولهذا الاعتداء نفسه، اعتداء ظل مجهولاً في ضباب لندن، هذا الضباب نفسه الذي وقع فيه فرانس ألان مريضاً بمرض خفي، إنما وُصف رجل الجمماهير بـ«نموذج الجريمة الغامضة وعبقريتها». ذلك أن الاعتداء الجنسي المنجز على الأم هو، بالنسبة للطفل، النموذج الأصلي لكل جريمة في زمن التصور السادي للجماع.

وإذا كان الراشدون، في الزمن الذي لا يزال الطفل خلاله صغيراً جداً، لا يخشون مع ذلك في بعض الأحيان أن ينجزوا أمامه الفعل الجنسي في النور، فإنهم سرعان ما يحتمون من عينيه، التي يمكنهما أن تستفيقا، بحصن الظلمات، هذه الظلمات التي مدحها المؤلف جداً في القلب الكاشف، والتي يمكنها أن تجعل الغرفة «سوداء سود القطران». وهذه الظلمات، فضلاً عن ذلك، هي المسرح الأثير لألعاب الإنسان المتمدد الجنسية. والرقابة الاجتماعية المحيطة ألقها في هذا المسرح.

ومع ذلك تستمر الغريزة الجنسية المتيقظة لدى الطفل، حتى من خلال الظلام، في أن تدرك وتسجل. ومارأه وهو صغير جداً يمكنه أن يساعده في ذلك، ولكن السمع يكفي حتى في حال غياب الرؤية. فالجماع ترافقه في الواقع أصوات محددة، حركات إيقاعية، تنفس متسارع، تتناسب كلها مع ضربات القلب المتكاثرة. وإذا كانت ضربات القلب لا تسمع عن بعد، فإن اللهاث الذي ترتبط به هذه الضربات ارتباطاً منتظماً، وهو يذكّر بها لدى كل فرد، تسمعه على نحو غريب أذا الطفل المتنصتتان في سكون الليالي.

ولهذا السبب لن تصيبنا الدهشة من أن نجد في القلب الكاشف ذكر حدة للسمع خارقة للطبيعة على وجه التقريب. ففي ذلك ولا ريب ذكرى لاشعورية مفادها أنه سمع خلال الليل، وهو طفل، «أمور جهنم»^(٨) التي هي اعتداءات أبيه على أمه. ول نجد الذكرى اللاشعورية نفسها مجدداً في منشأ كثير من الهلوسات السمعية لدى المصابين بالذهان الهذاني.

٧- من الجريمة الجنسية المقترفة ضد الأم إلى عقوبة الأب

ضربات قلب الشيخ، هذه «الشحنة الجهنمية» التي تصبح «متسارعة أكثر فأكثر، وأعلى في كل لحظة أكثر فأكثر»، هي على هذا النحو شحنة القلب المنطلق إلى الهجوم، في الفعل الجنسي، على المرأة واللذة القصوى.

(٨) - انظر هنري باربوس، جهنم، المكتبة العالمية، ١٩٠٨. إن الجنسية تتعامل في هذا الكتاب بـ«جهنم».

ومن هنا منشأً، ولأرب، هذا التعاطف العنيف في ضربات القلب الذي يتفتح انتفاخاً مزدوجاً ليفضي في المرة الأولى إلى موت الشيخ، وفي المرة الثانية إلى توقيف القاتل، توقيف يمضي إلى الموت أيضاً - مستجيباً على هذا النحو، في مناسبتين، لعقوبة المثل، عقوبة قاتل الأم، ثم عقوبة قتل هذا القاتل.

وسيكون على هذا النحو، في حقيقة الأمر، رجل الجماهير، الراقد في سرير الشيخ في القلب الكاشف، الذي يتلقى فيه عقوبته العادلة. وكما أن المكبوت ينتهي إلى الظهور مجدداً في الأعراض العصائية، في أوساط الكاتب نفسها، فإن أثر الجريمة، القلب الخافق في اللذة، يبدو هنا مجدداً في العقاب، مع القلب الخافق في حصر الموت.

وتحت السرير من جهة أخرى، مسرح الجريمة نفسه - الاعتداء الجنسي - إنما كُتِمت أنفاس الشيخ. فأداة الجريمة تصبح على هذا النحو أداة العقوبة، الأداة نفسها.

وإذا كان شعاع النور الصادر من الفانوس ينفذ مع ذلك إلى الظلمات الكثيفة، الشبيهة بسواد الزفت، التي يُراقب خلالها الشيخ الراقد - أو القلب الخافق -، فإن علينا أن نرى في ذلك ولأرب انعكاس الرغبة العنيفة للطفل، خلال الزمن الغابر، في أن يرى وأن يُرى مع ذلك على الرغم من الظلام. إنني عرفت شاباً تعود لديه، في التحليل، ذكرى أنه رصد الفعل الجنسي لأبويه، ذكرى على صورة حطم كان يرى نفسه فيه صغيراً جداً، يراقبهما بآلات تصوير ضوئي، بدلاً من العينين، مجهزة بسجاف. ومايكاد التصوير يكون قد برز إلى الوجود في أيام إدغار بو، والفانوس هنا يحل محل آلة التصوير، رمز النظرة. ومن المعلوم أن الأشياء المضاءة ليست هي التي، في تصورات الناس البدائيين، كانت ترسل أشعتها إلى العين، بل العين هي التي ترسل شعاعها إلى الأشياء التي تلاحظها. وهذه الفكرة البدائية للرؤية

موجودة مجدداً على نحو ضمني في طريقة النظر، خلال الظلمات، لدى الرجل الذي يفتح باب فانوسه قليلاً كما الجفن. وإذا أدبنا هذا العنصر في القصة من العنصر الرئيس، ضربات القلب، تكون لدينا انعكاس كلي للحنين، البصري والسمعي معاً، الذي لم يكن ثمة مناص من أن يحتفظ به إدغار الصغير، حتى في بيت أسرة آلان، إلى المشاهد الجنسية التي كان قد استطاع أن يلاحظها في زمن أمه أليزابيث.

٨- عين أقل تكافئ خصاء

والسبب الذي من أجله تحكم شخصية الابن بالموت، في هذه القصة، على شخصية الأب مختلف كل الاختلاف مع ذلك. فالقاص يصرح أنه يحب «الشيخ الطيب» الذي «لم يكن قد فعل قط ما يضره»، و«لم يكن قد شتمه قط»، و«ذهب لم يكن يشتهيه على الإطلاق»: كثير من الامتثالات بالعكس، كنا قد أشرنا إليها آنفاً، لعلاقات إدغار بما يدعوه «با» جون آلان^(٩): ثمة هنا بالتأكيد شيء قليل من المراءة، وقصة القلب الكاشف، حيث يحق لازدواجية المشاعر إزاء الأب أن تظهر، قصة كره قبل كل شيء. ولكن السبب الذي عزى إلى الكره الذي يكتنه الصغير للشيخ سبب وحيد: الشيخ مكروه بسبب عينه. «أعتقد أنها كانت عينه نعم، كان الأمر كذلك! إحدى عينيه كان تشبه عين نسر، عيناً زرقاء شاحبة، مع ودقة فوقها». ونحن لن نمضي إلى حد نؤكد أن الإشارة إلى النسر هنا هي إشارة إلى الأم دون

(٩)- الحفيد الوارث، كما في إنك أنت الرجل (نشر غودوين ليندز، تشرين الثاني، ١٨٤٤)، بريء كالحمل من اغتيال عمه الغني السيد شوتلورثي، باسم الكاتب الفقير البليغ جداً السيد بينيفيزور: إن مثلاً للسيد شوتلورثي، خبيثاً، ينتمي إلى مجموعة الآباء والمرائين للسيد جون آلان، والمسعى هزلياً شارلي الشيخ الدمث الأخلاق هو وحده القادر على اقتراف مثل هذا الإثم! ويتوصل الدمث الأخلاق إلى جعل البريء يعتقل ويحكم بالإعدام شتقاً؛ ويعيلة بارعة جداً مع ذلك (جنة الضحية تنبعت من صندوق خمر)، يكشف القناع عن الدمث الأخلاق وتأخذ العدالة مجراها: إنه هو الذي سقط ميتاً، واستمتع بينيفيزور بكل مراءة، الذي أضل سبيله، بثروة القتل.

شك ، إذ النسر رمز أمومي كلاسيكي ، لدى المصريين وحتى منذ ذلك الحين ، وإلى استيهام النسر لدى ليوناردو فنسي الطفل^(١٠) . ولكننا لا يمكننا أن ننفي أن عين الشيخ تذكر مباشرة على الأقل بعين الهررة ، الطوطم الأمومي ، في الهر الأسود . ومن المؤكد أن الودقة فوق العين لاتستتبع بالضرورة فقدان الرؤية . وذلك يعني ، كما الוותان في الميثولوجيات الجرمانية ، أن الأب ، في القلب الكاشف ، يتمثله المؤلف أعور ، وذلك يكافئ مخصياً^(١١) .

٩- قصة تكشف أيضاً حصراً شديداً ، حصر خصاء

من المؤكد أنه مخصي بسبب مساوئه ! فالأب كان المجرم إزاء الأم . وكان كذلك بالنسبة للابن . أليس هو الذي فصل الابن عن الأم ملوحاً بالتهديد بالخصاء ؟ والحال أن ذلك هو المشكل على وجه الضبط ! وإذا كانت الأم هي التي تبرهن لابنها ، بجسمها الخاص ، على الإمكان الرهيب لفقدان عضو الذكر ، فإن الأب ، الذي أوجد المنوعات الأوديبية أو وجدت لمصلحته ، هو في نهاية المطاف من يهدد الابن ، من أعماق العصور واللاشعور ، بفقدان عضو الذكر عقوبة على الرغبات الآثمة . ولأن الأب ارتكب هذه الجريمة إزاء الابن ، فإن الابن يرد الخصاء إلى الأب عقوبة على الجريمة نفسها التي من أجلها كان مقضياً على الابن أن يكون مخصياً : امتلاك الأم . وعلى هذا النحو خصى زيوس ، عندما شب ، أباه كرونوس ، الذي خصى هو نفسه أباه أورانوس .

(١٠) - انظر فريد ذكرى من طفولة ليوناردو فنسي ، ترجمة ماري بوناپارت ، باريس ، عالمار ١٩٢٧ . انظر أيضاً مستخلص الفصل الثاني ، الباب الأول من هذا الكتاب .

(١١) - بند أودان ، في الموسوعة البريطانية ، يخبرنا أن «الرجل الشيخ ذا العين الواحدة» كان يتلقى سجناء الحرب بمثابة أصحابي لدى القبائل القديمة . «الطريقة الأكثر استعمالاً للأصحية كانت شق الضحايا على شجرة ، وفي قصيدة هالفا مال يتمثل الشاعر الإله ذاته أصحية على هذا النحو» . ولابد من أن يكون ثمة أكثر من مصادفة في أن يكون ووتان ، الأب المخصي ، مشوقاً بوصف ذلك تمويضاً هزلياً ، أي مضافاً إليه الصفة القضائية ، كالهر الأسود ، المسخ ذي العين الوحيدة أيضاً . ملاحظة : أودان (الوارد في بداية الفقرة السابقة) هو الإله الثاني من الميثولوجيا السكندنافية ويشبوه بروتان في الميثولوجيا الجرمانية «م» .



٩- هذه الصورة هي تمثيل إسطورة إنسانية على نحو أبدي :
 زيوس يخصي أباه كرونوس (منقوشة من القرن التاسع عشر).

هذان الموضوعان الكبيران ، الإنسانيان بصورة أبدية ، هما اللذان يضيفي حضورهما العميق على قصة بو الصغير نبرتها القصوى . فالحققتان الأساسيتان ، اللتان تمرّ فيهما الإنسانية كلها وكل طفل من أطفال الناس ، تكونان زبدة هذه القصة ومادتها . ورغبات الابن في موت الأب متحققة فيها : عوقب الأب لأنه ارتكب جريمة امتلاك الأم ، ولأنه اقترف الجريمة التي مفادها أنه أدخل الخصاء اللعين في العالم بالتهديدات التي لوح بها للابن ، بل بالواقع على وجه الخصوص ! ذلك أن الصبي إنما يعزو خصاء المرأة إلى

الأب في العادة عندما يكتشفه . فالطفل يعتقد اعتقاداً تدعّمه ذكرى الجماع المكتشف بين الأبوين أن الأم لو لم تعان العدوان السادي للأب لما خرجت منه لقاء هذا الجرح ، على الأقلّ ، الذي سينزف نزفاً أبدياً ، شأنه شأن جرح أمفورتاس . فطمث المرأة ، الذي لا يفوت الطفل ، يؤكد ذلك . وعن هذه الجريمة ، جريمة إدخال الخشاء في هذه الدنيا ، حيث كانت الموجودات الإنسانية كلها كاملة لولا ذلك ، كلا الأبوين عندئذ مسؤول على طريقتة ، الأم لأنها عانت الجريمة والأب لأنه فرضها . وكلاهما ، لهذا السبب ، ينبغي أن يعاقب : فالهررة شُنّت أو سُجّنت ، والشيخ كُتّمت أنفاسه تحت السرير . وكلاهما يرفع شعار جريمتها المشتركة : عين الهررة مققوءة ، وللشيخ ودقة فوق عينه .

١٠ - السلاح الأسمى : عضو ذكر الأب

من المناسب هنا أن نتساءل : هل شيخ القلب الكاشف أعور حقاً؟ بو لا يقول ذلك ، بل يبدو أنه يقول بالتضمين إن هذه العين يمكنها أن ترى على الرغم من ودّقتها الكاملة . «في كل مرة كانت هذه العين تقع عليّ» ، كتب يقول في بداية القصة ، «كان الدم يجمد في عروقي» . ويكتب فيما بعد ، وقد أنجزت الجريمة وشوّه الجسم الذي وُضِع تحت الأرضية الخشبية للغرفة : «ثم وضعت الألواح في مكانها ببراعة كبيرة . . . بحيث أن أية عين إنسانية - حتى ولا عينه - لم يكن بوسعها أن تكتشف فيها شيئاً مريباً» . بل ثمة هنا قدرات رؤية ذات حدة خاصة معزوة إلى هذه العين . ويوجد هنا بعض من التناقض ، ذلك أن الرؤية والودقة إذا أمكنهما أن يوجدوا معاً عند الافتضاء ، فإن هذه العين في لاشعور بو كانت دون جدال عيناً عمياء ، كما هي العين المققوءة لوتوتان الأب في الأسطورة .

ولكننا نعلم أن التناقضات في المحتوى الظاهر للأحلام والأساطير تعبّر عن فكرة أخرى متماسكة كلياً في محتواها الخفيّ . أليست التناقضات الموجودة هنا بالنسبة للعين ذات الودقة ، التي يمكنها أن ترى على الوجه الأكمل على الرغم من أنها عين شخص أعور في الحقيقة ، ناجمة عن هذا الواقع الذي مفاده أن الأب عوقب في هذه القصة على جريمتين متميزتين : جريمة إنجازه الفعل

الجنسي على الأم وجريمة إدخاله الخصاء، بهذا الفعل ذاته، في هذه الدنيا على شخص الأم؟ ذلك أن إدخال الخصاء في هذه الدنيا كان يقتضي سلاحاً، عضو الذكر على وجه الضبط، وكان يقتضي أن يكون الأب، في زمن هذا الفعل، غير مخصي^{١٢}. إلا إذا كان قد تلقى بدوره الخصاء عقوبة فيما بعد. وعين الشيخ، التي يمكنها أن ترى وألا ترى، تكثف في نفسه على هذا النحو، في هذا التناقض الظاهري، حالتين متتاليتين للأب المجرم: الحالة التي أجز فيها الجريمة بفضل سلاحه، والحالة التي جرد فيها من سلاحه عقوبة على جريمته^(١٣).

١١ - ثمة صلة بين الحرمان من عضو الذكر والحرمان من الحياة

ثمة قصة أخرى لبو، أكثر قدماً بقليل من حيث تأريخها، يبدو فيها خصاء الأب في الحالة الخالصة على نحو مختلف، ودون أن تخرج عقوبة الإعدام بعقوبة الخصاء. ففي قصة الرجل الذي كان منهوكاً^(١٣)، إذا تلقى اللواء جون أ. ب. س. سميت في الواقع، وهو حي ويحتفظ بكل قوته الحيوية، تلك التشوهات الممكنة جميعها على وجه التقريب على يد هؤلاء المتوحشين، الكيكابو والبوغابو، خلال حملة ذات بطولة فائقة وقاص القصة، الذي التقى اللواء في المجتمع، بهره أول الأمر وقاره، وصوته الجميل، وثقته بنفسه. ولكن ثمة من يهمس بسر عنه لم يفلح القاص في أن يكتشفه. وحتى ينهل الحقيقة من

(١٢). يمكننا أيضاً أن نلاحظ في هذه القصة تناقضاً آخر. دقات قلب الشيخ شبيهة فيها بدقات «ساعة»، بل ساعة مصرورة بالقطن. والحال أن الساعات ودقاتها (على عكس نوسان ساعات الحائط ذي الفخامة كما سنرى فيما بعد)، هي، في اللا شعور الإنساني، رموز كلاسيكية للعضو الأنثوي ودوافع الإثارة الجنسية المؤنثة للبظر الصغير المحبوس في طبيعته. وقبل أن تكون ضربات قلب الشيخ قد تضخمت إلى أن أصبحت «شحنة جهنمية» ذكرية جداً، فقد بدأت على هذا النحو، وفي مناسبتين، دون ضجة على هذه الصيغة المؤنثة. ويمكن أن يكون في ذلك ضرب من الضائقة التي تمثل ثنائية العين ذات الودقة، التي ترى ولا ترى في وقت واحد، أي أنها في نفسه فرق الذكورية ومخصية.

(١٣). الرجل الذي كان منهوكاً. قصة الحملة الأخيرة للبيكابو والبيغابو. (مجلة بورتونز جنتلمانز، آب ١٨٣٩، ١٨٤٠، ١٨٤٣، صحيفة برودوي، III، ٥). هذه القصة لم يترجمها بودلير.

مصدرها، ذهب في نهاية المطاف، ذات صباح، إلى منزل اللواء ذاته. اللواء يمارس أعماله الصباحية الضرورية؛ وأدخل الزائر مع ذلك. ويتعثر الزائر، وهو يدخل الغرفة، بكثرة دون شكل محدد يخرج منها ظل صوت. إنه اللواء المرتد إلى هذه الحالة، منذ أن حُرِم من شتى القطع المصطنعة، معجزات الاختراع الميكانيكي الحديث، التي تعوّض جميع تشوّهاته. والتشوّء الأساسي غير مذكور، ولكن المرء يمكنه أن يتخيل أنه غير غائب، وأن الكيكابو والبوغابو، الذين خفقوا عن البطل بسخاء عبء ساقه، وذراعه، وكتفيه، وعضلات صدره، وجلدة رأسه، وأسنانه، وعينه، وقبة قحفه، وسبعة أثمان من لسانه، لم يتركوا له عضوه الذكري! إن خصاء السجّاء هو، بالإضافة إلى ذلك، أمر شائع لدى قبائل أخرى متوحشة مثلما هي شائعة لدى الكيكابو، البيغابو!

وإذا كان قاتل القلب الكاشف قد شوّه ضحيته أيضاً في رأسها، وذراعيها، وساقها، قبل أن يدفنها تحت أرضية الغرفة، فإنه لم يكن يخصصي على هذا النحو سوى جثة مع ذلك. أما المعاملة المفروضة على اللواء سميت، فهي من الخصاء الرمزي الصرف، دون أن ينضاف إليه عون الموت. ذلك أن موضوع الخصاء، حرمان من عضو الذكر، إذا كان شبيهاً بموضوع الموت، حرمان من الحياة، فإن الواحد منهما لا يطابق الآخر، كما توضّحه توضيحاً قوياً جداً حكاية الرجل الذي كان منهوكتاً.

ويكتشف المرء من جهة أخرى في هذه القصة الأخيرة انعكاس السيرة الذاتية خلال الزمن الذي كان فيه بو بالجيش، حيث كان رؤساؤه يحتلون بالنسبة له مكان الأب الذي كان بو قد هجره عندما هرب من منزل جون الآن.

١٢- لضربات قلب إدغار بو تستجيب ضربات قلب أبيه
استجابة الصدى

لنبحث أيضاً، قبل أن نختم هذه الدراسة لـ القلب الكاشف، عن أن نميّز في سمات الشيخ القاتل سمات شتى الآباء الذين تلا بعضهم بعضاً قرب إدغار الطفل.

ولابد للذكرى اللاشعورية ، ذكرى الفعل الجنسي بين الأبوين ، من أن تكون متمية إلى الأزمنة الأولى في حياة الطفل ، إلى الزمن الذي كان يشاطر أمه الحقيقية غرفتها خلال جولات الفرقة المسالمة . كان الأب عندئذ دافيد بو ، ولكن سرعان ما خلفه ، ربما ، في سرير الأم ، رجل آخر من الرجال ، من الخفي أب من روزالي . وهذا العاشق المجهول هو الذي قدم ولاريب ، في المستوى الأول ، موضوع التعاطف في ضربات القلب . وواقع أن الرجل ذا الفانوس يشي بنفسه ، خلال آخر هجمة له في غرفة الشيخ ، حين يسعل ويعالج بيده الفانوس . وتلك أفعال خائبة تنطوي على الرغبة في أن يشي الإنسان بنفسه . أمر ربما يعكس هذا الواقع الآخر المتواتر جداً : الطفل الذي يتنصت ، في أثناء الفعل الجنسي الذي يمارسه الأبوان ، بفعل الغيرة ، ويروقه على الغالب أن يفسده ، صارخاً أو محتاجاً إلى أن يقول تحت تأثير الإثارة المحرّضة ، أو لأي سبب آخر .

ولكن هذه الانطباعات جميعها ، المخزونة على نحو مبهك جداً ، كانت بالتالي ، في زمن أسرة ألان ، قد تحوكت على السيد ألان ، أب مهيب الجانب على نحو مختلف ، الذي طبع الطفل الذي يتزعزع ببصمته القاسية التي لا تمحى . ففي هذا البيت البورجوازي الذي يملكه التاجر الإيكوسي إنما فُرض على بوكيت جنسيته الطفولية المبكرة . وذلك كان خلال الزمن الذي عاثت فيه فساداً ، بالنسبة له ، عقدة الخنساء ، مبدعة أخلاقنا . ولهذا السبب ، تنتمي بصورة خاصة عين الشيخ ذات الودقة ، عين النسر ، إلى السيد ألان . وعلى السيد ألان كان كل العنف الأوديبى للطفل ينبغي أن يتشبّت ، بفعل واقع مفاده أن السيد ألان ظلّ الأب الحاضر ، القاسي والقمعي ، وكذلك مالك الأم وجلادها . وتبدو لنا ضربات قلب الشيخ محدّدة تحديداً ثلاثياً على الأقل : وإذا كانت أول الأمر لهات الجماع ، المكتشف في ليل ماوى المصادفة الذي كان ينزل فيه الممثلون ، فإن هذا التفسير القلبي للهات وجب أن يجري تحت تأثير ذكرى القلب المرهق ، قلب الأب المصاب بالاستسقاء جون ألان ، الذي يستجيب له استجابة الصدى ، في الواقع ، قلب الابن إدغار

المدمن على الكحول والعصابي . ولكن هذين القليين المريضين هما ، كلاهما ، آثمان ، آثمان بخطيئة واحدة : اشتهاه الأم . مرّضاهما ، كما ضرباتهما ، كانا ، بالنسبة للاشعور إدغار ، التعبير عن الجريمة والتعبير عن العقاب في وقت واحد .

١٣ - امتثال وبواصت متناقضة : منطق الاشعور

الإكراه الذي يشعر به الرجل ذو الفانوس على أن يفتح ، ليلة بعد ليلة ، باب غرفة الشيخ ليراقبه نائماً وحده في سريره ، ينبغي من جهة أخرى أن يعكس ذكرى من الذكريات الأكثر واقعية ، والأكثر كشفاً عن السيرة الذاتية لطفولة إدغار . والواقع أن احتمال أن يكون جون ألان ، الذي كان يستحسن قليلاً تبني امرأته طفلاً يتيماً من أطفال الممثلين الجوالين ، قد قبل الطفل ، حتى عندما كان جون مريضاً ، في الغرفة الزوجية ، ولو ليرضي امرأته التي تدلّته بالطفل الجميل ، احتمال ضعيف . ومثل أسرة ألان كان منزل البورجوازيين اليسوريين : فقد كان لديهم عبيد . وكان الطفل قد عهد به إلى خادمة سوداء «ماميته» . وبقرّبها كان عليه أن ينأى (١٤) .

وربما قدّمت هذه الرغبة للطفل ، في ظلام الليالي ، «الأسود سواد الزفت» ، أو سوادها هي ذاتها ، نسخة ثانية من جماع الأبوين ، الذي لم يكن بوسعهم أن يسمعه إلا من خلال الظلام - ذلكم هو الرجل ذو الفانوس وقلب الشيخ . ولكن ليبدو الطفل - سيرة بو كما قصصه ، حيث لا تؤدّي الرغبة أي دور ، تشهدان على ذلك - كان عندئذ ، بفضل آلية كلاسيكية من التكرار ، مثبتاً بقوة على أمه بالتبني ، البيضاء والجميلة كما كانت أمه الحقيقية في الزمن الغابر . وصوب غرفتها الخاصة إنما كان أمراً محتملاً أن تتلاقى رغباته الطفلية في حين أنه كان يرقد في سريره ، ولأنه كان يحبّها كان يرغب فيها ، وبفعل الغيرة يذهب ليرى ما كان شخص آخر يفعل في هذه الغرفة .

وهذا الآخر كان جون ألان الذي يشتهه عندئذ به الطفل بالتأكيد أنه مرتكب الاعتداءات نفسها التي كان يراها ترتكب في الزمن الماضي على أمه

(١٤) - انظر في إسرائيل ، ص ٦١ ، إحالة إلى هذه «المائة» .

الحقيقية . وعندما شعر الرجل ذو الفانوس أنه مدفوع ، ليلة بعد ليلة ، إلى المضي ليراقب الشيخ في غرفته ، فإنه لم يفعل ولا ريب سوى أنه حقق ما كان الطفل عندئذ ، في عجزه ، قد مُنع من إلهائه ، بوصفه تحتفظ به خادمته في سريره على الرغم منه . ووجه الأم حاول إدغار عبثاً أن يزيله من مخيلته ، كما في رجل الجماهير ، فمن أجله أصبح الأب هنا أعور أول الأمر ، ثم قُتل .

فموت الشيخ نهاية معركة أوديبية كانت الأم رهانها . ولكن الأم حُذفت من الحكاية والمشهد ، ويبدو الشيخ وحيداً في سريره ، كما أن إدغار أراد أن ينام جون وحيداً في سريره إلى الأبد . وتعكس العزلة في نوم الشيخ ، على ما يبدو ، استيهام رغبة من رغبات إدغار الصغير في الزمن الغابر .

والشيخ ، على الرغم من أنه وحيد ، ذو قلب ينبض مع ذلك نبضاً متعظماً . إنه يكتف في نفس الشيخ نفي جماع وتأكيد معاً ، كما أنه عينه تذكر معاً بعضو الذكر وبغيبابه . تلكم هي صيغ امتثال اللاشعور حيث الأضداد تتجاوز ، صيغ ينبذها منطق الشعور ، ولكنها تظل مع ذلك في أعماقنا ، بحيث تعود منها باستمرار كل أحلام الأسوياء والعصاة على السواء وكل الأساطير الناشئة من خيال الناس .



١٠- غضب الطفل ورغبته في تدمير جسم الأم يرافقهما الحصر.

الفصل الثالث الحصر المبكر والدفعة الخلاقة

مقدمة

ميلاني كلاين درست التصعيد والإبداع الفني في عدة مناسبات . ففي كتاب سابق^(١) ، رأيناها اتخذت نقطة انطلاقها رواية جوليان غرين ، لو كنت أنا أنت ، حتى توضّح ماتقصد بـ «التوحد الإسقاطي» . ويبدولنا أنها لم تعط الانطباع في لحظة من اللحظات ، على عكس بعض المؤلفين ، بأنها تحيل التأليف إلى تخطيطات تبسيطية ، مادام يوجد بالنسبة لها استمرارية واضحة بين المظاهر النفسية جميعها . يضاف إلى ذلك أنها هي وتلاميذها يؤكدون ، لدى الطفل ، أهمية ممارسات اللعب ، وكذلك الفاعلية الرمزية^(٢) والاستيهامات . ويقيم الكلاينيون علاقة بين التصعيد والإبداع وبين الطور الاكتسابي^(٣) والإثمية ومحاولات تعويض الموضوع التي تتتالي . وتلك هي القضية التي تعرضها هنا ميلاني كلاين في مقال ، حرّره عام ١٩٢٩ ، سنجده أولاً في هذا الفصل .

(١) - انظر : التوحد : الآخر هو أنا ، كتاب ظهر في المجموعة ذاتها .

(٢) - انظر : الأحلام : الدرب الرائع للاشعور ، كتاب ظهر في المجموعة ذاتها .

(٣) - «صيغة العلاقات بالموضوع التي تأسس نحو الشهر الرابع و . . . يسودها الطفل خلال العام الأول . . . والام يدركها على أنها موضوع كلي . . . والحصر ينصب على الخطر الاستيهامي ، خطر تدمير . . . الأم ، بفعل سادية اللات (لابلاش وبوناليس ، معجم التحليل النفسي) .

ثم ستبين لنا تلميذتها هنا سيغال ، في دراسة حررتها عام ١٩٥٢ ، ولم تُنشر بالفرنسية ، عنوانها «مقاربة تحليل نفسي لنظرية علم الجمال» ، إلى أي حد يكون الجمال قريباً من الرعب . والواقع أن العمل الفني يمثل في رأيها ضرباً من إرصان دوافع التدمير والإثمية المرتبطة بها ، كما يمثل في الوقت نفسه نصراً على فوضى المبدع الداخلية .

النص الأول: هيلاني كلاين

أبني أن أدرس ، أول الأمر ، تلك المادة السيكولوجية ذات الأهمية الكبيرة ، التي شيدت عليها أوبرا رافيل التي تُعرض حالياً في فيينا . وسردي عن العرض الموجز لهذا المشهد مستمداً ، حرفياً على وجه التقريب ، من نقد إدوار جاكوب ظهر في مجلة بيولتر تاجييلات .

طفل في السادسة من عمره أمام واجباته المدرسية ولكنه لا يعمل . إنه يعضعض مسكة ريشته ويبتن بالمثال مرحلة الكسل النهائية ، حيث السأم^(٤) يستحيل إلى كآبة^(٥) . «لا أريد أن أتجز واجباتي المدرسية السخيفة» ، يصيح الطفل بصوت سوزاني عذب ، أريد أن اتنزه في الحديقة . ما أتمناه هو أن أكل كل حلويات العالم ، أو أشد ذيل الهر ، أو أنتف ريش الببغاء ! أرغب في أن أوبخ الناس كلهم ! وأتمنى على وجه الخصوص أن أعاقب أمي ، إذ أضعها واقفة في زاوية ووجهها على الحائط ! وعندئذ يُفتح الباب . وكل ما هو موجود على المسرح كبير جداً . للتشديد على قامة الطفل الصغيرة ، بحيث أننا لانرى من الأم غير تنورة ، وصدار ، ويد . ثمة يد تشير إلى الطاولة وصوت يطلب بمحبة إن كان الطفل قد أنهى عمله . ويهتز الطفل على كرسيه ليظهر حمرة ويمد لسانه إلى أمه . وتذهب الأم . ولانسمع سوى حفيف تنورتها وهذه الكلمات : غداؤك سيكون الخبز الناشف والشاي دون سكر ! ويستولي الغيظ على الطفل . وينهض بقفزة واحدة ، وينقر على الباب نقرأ موسيقياً ،

(٤ ، ٥) - الكلمتان موجودتان بالفرنسية في النص (ملاحظة لجنة الإشراف) .

ويكنس بحركة واحدة من على الطاولة إناء الشاي والكأس الذي يتحطم إلى ألف قطعة . ويتسلق على السياج المشبك في فتحة النافذة ، ويفتح قفصاً ، ويحاول أن يخز السنجاب الموجود فيه بريشته . ويهرب السنجاب من النافذة المفتوحة . وينزل الطفل بوثة واحدة من موقعه ويمسك الهر . ويصرخ ، ويدور الملقط حول رأسه ، ويحرك جمر المدفأة بغضب ، ويدحرج إناء غلي الماء عبر الغرفة مستعيناً بالقدمين واليدين . ثمة غيمة من الرماد والبخار تنطلق . ويلوح الطفل بالملقط كما لو أنه كان يمسك بيده سيفاً ويشرع بتمزيق الورق الذي يغطي الجدران . ثم يفتح علبة ساعة الحائط ، يقتلع منها الرقائق النحاسية . ويفرغ المحبرة على الطاولة . وتطير الدفاتر والكتب في الهواء . أو ١١ . . .

١- عالم تدب فيه الحياة شبيه بعالم قصص الجنيات ، وكلمة سحرية : «ماما»

تدب الحياة في الأشياء التي أساء معاملتها عند ذلك . فيرفض المقعد الوثير أن يدعه يجلس عليه أو أن يعطيه الوسادات لينام عليها . والطاولة ، والكرسي ، والأريكة ، ترفع أذرعها فجأة وتصرخ : «أخرج ، أيها الطفل القذرا» والألم الفظيع يصيب بطن ساعة الحائط وتشرع تدق الساعات كمجنونة . وينحني إناء الشاي على الكأس ويبدأ يكلمه باللغة الصينية . كل شيء يتحول ويصبح مخيفاً . ويتراجع الطفل بسرعة ويستند إلى الحائط ويرتعش خوفاً ويأساً . وتقذفه المدفأة حزمة من شرارات النار . ويختبئ الطفل خلف أثاث الغرفة . وتحوم مزق غطاء الجدران الممزق في الهواء وتتصب ، مبدية رعاتها وخرافها . وتسمع ناي الراعي شكوى محزنة : إن تمزق الورق ، الذي يفصل بين كروديون وحبيبته أماريلي ، تحوّل إلى تمزق في نظام العالم ! ولكن الحكاية الحزينة تلاشت تدريجياً . فنس تحت غلاوكتاب ، ما من قعر عش ، يخرج رجل شيخ ، صغير جداً . ثيابه مصنوعة من الأرقام ولقبعته شكل $\Pi P i$. ويمسك بيده مسطرة ويهذر وهو يخطو خطوات راقصة . إنها روح الرياضيات ، ويشرع في أن يمتحن الطفل : $(6 \times 2 = 9 \times 3)$. $(40 = 8 \times 8)$. تريليون . ويسقط الطفل ، مغشياً عليه تقريباً

يلجأ الطفل، مصاباً بالاختناق الجزئي، إلى الحديقة التي تحيط بالمنزل. ولكن الوسط، هناك أيضاً، مليء بالأشياء المرعبة؛ حشرات، وضفادع (نحبيها ثلاثيات مصابة بالصمم)، جذع شجرة مصابة بجرح قدع راتنجها يسيل قطرة فقطرة، علامات طويلة مقلقة تتمدد، يعاسيب، ذباب، كلها تهاجم الدخيل. وثمة بومات وهررة وسناجب تقترب جماعات. وينشب خصام لمعرفة أيها ستعض الطفل يتحوك إلى معركة. ويسقط على الأرض صارخاً، إلى جانب الطفل، سنجاب أصيب بعضة. ودون أن يفكر الطفل في ذلك، يخلع وشاحه ويصنع ضماداً لقائمة الحيوان الصغير. وتبدي الحيوانات دهشة كبيرة وتجتمع، حائرة، في مؤخرة المسرح. ويدمدم الطفل «ماما!». إنه أعيد إلى العالم الإنساني حيث يقدم الناس عونهم، وحيث الناس «عاقلون». «إنه طفل لطيف، طفل يسلك سلوكاً جيداً جداً»، تغني الحيوانات، بجذية كبيرة، وهي تغادر المسرح: إنها نهاية العمل، سير بطيء ولطيف. وبعضها لايسعه أن يمنح نفسه من أن يصيح «ماما».

٢- هجوم موجه إلى جسم الأم: سادية الطفل الأولية

لنفحص الآن عن كتب أفعال الطفل التي تعبر عن سروره بالتدمير. إنها تذكرني بوضع الطفولة الأولى، التي وصفت مقالاتي الأحدث أهميتها الأساسية في أعصبة الصبيان الصغار وفي تطورهم السوي. وأريد أن أتكلّم على الهجمات على جسم الأم وعضو ذكر الأب الموجود فيه. فالسنجاب في القفص والرقاص المقتلع من ساعة الحائط رمزان واضحان لعضو الذكر في جسم الأم. إن المقصود هو تماماً عضو ذكر الأب الذي يهاجمه الطفل في أثناء الجماع مع الأم: إن تمزيق الورق «الذي يفصل كورديون عن حبيبته أماريلي» يبرهن على ذلك، هذا التمزيق الذي يصبح، بالنسبة للصبي، «صدعاً في نظام العالم». وأخيراً، ما الأسلحة التي يستخدمها الطفل ليهاجم أبويه المجتمعين في الجماع؟ الحبر المصبوب على الطاولة، إناء الغلي الذي أفرغ وانطلقت منه سحابة من الرماد والبخار، يمثّلان سلاح الأطفال الصغار جداً، أي نية التدنيس بإفرازاتهم.

التحطيم، والتمزيق، واستخدام الملقط وكأنه سيف، أفعال تمثل الأسلحة الأخرى، أسلحة السادية الأولية لدى الطفل: أسنانه، وأظفاره، وعضلاته، إلخ.

وصفت، في مداخلتني أمام المؤتمر الأخير (١٩٢٧) وفي مناسبات أخرى، هذا الطور المبكر من النمو الذي يتميز بالهجوم على جسم الأم، هجوم بجميع الأسلحة التي تحتازها سادية الطفل. ولكن بوسعي أن أوسع حالياً هذا الوصف وأشير على نحو أكثر دقة إلى أهمية هذا الطور في تخطيطية النمو الجنسي التي اقترحها أبراهام. وأتاحت لي نتائج بحوثي أن أقدم خلاصة مفادها أن الطور الذي تبلغ السادية خلاله أوجها في جميع ميادينها الأصلية يسبق المرحلة الشرجية الأولى وأنه يتخذ دلالة خاصة من جراء أن الميول الأوديبية تظهر في الفترة ذاتها. وذلك يعني أن النزاع الأوديبى يبدأ في ظل السيطرة الكلية للسادية. إنني صغت الفرض الذي مفاده أن تكوين الأنا العليا يلي عن كسب ظهور الميول الأوديبية وأن الأنا تسقط إذن تحت سلطة الأنا العليا منذ هذه المرحلة المبكرة. وهذا الفرض يشرح في اعتقادي قوة هذا المرجع العجيبة. ذلك أن الهجمات التي تُشن على الموضوعات، عندما تكون مستدخلة، بجميع أسلحة السادية، تثير الخشية لدى الفرد من ضروب الانتقام الصادرة عن الموضوعات الخارجية والمستدخلة. وكنت أريد أن أذكر ببعض مفهوماتي، ذلك أنني أريد أن أجعلها ذات صلة بمفهوم من مفهومات فرويد؛ والمقصود نتيجة من أهم النتائج التي عرضها في كتابه الكف، والعرض، والحصص، أي فرض وضع من الحصر أو الخطر في الطفولة الأولى. وأعتقد أن هذه الطفولة الأولى تقدم للتحليل قاعدة هي أيضاً أكثر دقة ومتانة، وتوجه أيضاً طرائقنا على نحو أكثر وضوحاً. ولكن التحليل النفسي يلقي نفسه، في رأيي، وقد وُضع أمام مقتضى جديد. وفرض فرويد هو التالي: ثمة، في الطفولة الأولى، وضع من الخطر تظراً عليه تغييرات في مجرى النمو، وضع هو منبع تأثير لمجموعة

من أوضاع الحصر . أما المقتضى الجديد الذي ينبغي للتحليل النفسي أن يواجهه ، فهو المقتضى التالي : إن التحليل ينبغي له أن يرفع الحجاب كلياً عن أوضاع الحصر إلى أن يفلح في نهاية المطاف أن يبلغ أكثر هذه الأوضاع عمقاً . وهذا المقتضى ، مقتضى تحليل كامل ، يرتبط بمقتضى جديد صاغه فرويد في خلاصة « قصة عصاب طفلي » ، حيث يقول إن تحليلاً كاملاً ينبغي له أن يظهر المشهد البدائي . وهذا المقتضى لا يمكنه أن يبلغ مفعوله التام إلا شريطة أن يضم إليه المقتضى الذي أشرت إليه . فإذا قاد المحلل عمله قيادة جيّدة ، إذ يرفع القناع عن أوضاع الخطر في الطفولة الأولى ، ويجعل العلاقات بين أوضاع الحصر من جهة ، والعصاب ونمو الأنا من جهة أخرى ، أكثر وضوحاً ويشرحها ، في كل حالة فردية ، فإنه ، في رأبي ، يبلغ الهدف الرئيس لتقنية العلاج في التحليل النفسي ، أي الشفاء من الأعصبة ، بلوغاً على نحو أكمل . ويدولي إذن أن كل ما يمكنه أن يتيح توضيح أوضاع الخطر في الطفولة الأولى ووصفها بدقة ثمين جداً لآمن وجهة النظر النظرية فحسب ، ولكن من وجهة النظر العلاجية أيضاً .

٣- حصر طفولي أقصى يولد من الهجوم على جسم الأم

يسلم فرويد أن وضع الخطر في الطفولة الأولى يرجع في نهاية المطاف إلى فقدان الشخص المحبوب (ذي الحضور المنشود) . إن فقدان الموضوع ، لدى الفتيات ، هو الذي يكون وضع الخطر ، الوضع الأقوى ؛ وهو الخصاء لدى الصبيان . إن تحليلاتي برهنت على أن كليهما تعديل في وضعين أكثر قدماً أيضاً . وتأكدت من أن خوف الصبيان من أن يخصيهم الأب يرتبط بوضع خاص جداً هو ، في رأبي ، أقدم أوضاع الحصر . فالهجوم على جسم الأم ، كما أشرت إلى ذلك ، هجوم موقعه ذروة الطور السادي في النمو السيكلوجي ، يستتبع صراعاً ضد عضو الذكر الأبوي الذي يحتويه جسم الأم . وواقع أن المسألة اتحاد الأبوين أمر يطبع هذا الوضع بشدة خاصة . وهذان الأبوان المتحدان هما ، بحسب الأنا العليا السادية البدئية التكوّنة الآن ، قاسيان

إلى الحد الأقصى ومهاجمان مرهوباً الجانب جداً . فوضع الحصر المرتبط بالخصاء بفعل الأب هو إذن تعديل لاحق بوضع الحصر البدني كما وصفته .

أعتقد إذن أن الحصر الناشئ من هذا الوضع هو الذي يمثله نص الأوبرا الموصوف في بداية هذا المقال . وحين تكلمت على هذا النص ، فحصت من قبل بعض التفصيلات - طور من الأطوار - طور الهجوم السادي . فلنر الآن ماذا يحدث بعد أن أطلق الطفل عنان رغبته في التدمير .

وبصرح مؤلف المقال الذي استخدمته ، في بداية نصه ، أن كل ما يراه المرء على المسرح كبير جداً ، بهدف التأكيد على قامة الطفل الصغيرة . والحال أن حصر الطفل يعطيه الانطباع أن الأشياء والناس عملاقة - أكثر بكثير مما يفترضه الفارق الحقيقي في القامة . ونرى هنا ، من جهة ، واقعاً يجعلنا تحليل كل طفل نكتشفه ؛ فالأشياء تمثل موجودات إنسانية فهي إذن موضوعات حصر . إليكم ما يكتبه مؤلف المقال : « تشرح الأشياء التي أسيتت معاملتها في أن تحيا » . فالمقعد الوثير ، والوسادة ، والطاولة ، والكرسي ، إلخ ، تهاجم الطفل ، وترفض خدمته ، وتنفيه إلى الحديقة . ونحن نلاحظ أن المقاعد والأسرة تبدو بصورة منتظمة ، في تحليلات الأطفال ، رموزاً للآم الحامية والمحبة . ومزق غطاء الجدران الممزق تمثل داخل جسم الأم ، الدداخل المصاب بجرح ، في حين أن الشيخ ذا الأرقام الذي يخرج من تحت كتاب هو الأب (يمثله عضو الذكر خاصته) بدور قاض جاهز أن يطلب إلى الطفل ، الذي يقع مغشياً عليه من الحصر ، تسويغات للمضرر الذي ألحقه بجسم الأم والسرقة التي ارتكبها بحق هذا الجسم . ونحن نرى ، عندما يفلت الطفل من عالم الطبيعة ، أن هذه الطبيعة تستأنف دور الأم التي يهاجمها الصبي . والحيوانات المعادية هي مضاعف الأب الذي يهاجم هو أيضاً ؛ إنهم الأطفال أيضاً الذين يفترض وجودهم في الأم . فالحوادث التي حدثت في الغرفة تتكرر الآن على أكبر مستوى ، في مكان أوسع وبعدد أكبر . إن العالم ، الذي استحال إلى جسم أم ، نظام يظهر عداوته للطفل ويضطهده .

٤- العقوبة الواقعية أقل خطورة من القصاص المرهوب

السادية، في تطور الوجود الفرد، تهزم عندما يبلغ الفرد المستوى التناسلي. فكلما استقرّ هذا الطور بقوة وأصبح الطفل قادراً على حب الموضوع، كان قادراً على أن يهزم سادته بالشفقة والتعاطف. وهذه المرحلة من النمو ممثلة، هي أيضاً، في نصّ أوبرا رافيل: عندما يشعر الصبي الصغير بالشفقة على السنجاب الجريح ويأتي لمساعدته، يتغيّر العالم العدائي ويصبح ودوداً. فالطفل تعلم أن يحب ويعتقد بالحب. وتستتج الحيوانات: «إنه طفل طيّب، طفل يسلك سلوكاً جيداً جداً». ويبدو الفهم السيكولوجي لكوليت - مؤلف النصّ - في الظروف التي تحيط بتحوّل موقف الطفل. إنه يدمدم كلمة «ماما» حين كان يُعنى بالسنجاب الجريح. وتكرّر الحيوانات هذه الكلمة حوله. وهذه الكلمة المنقذة هي التي أطلقت على الأوبرا عنوانها: «الكلمة السحرية». ويعلمنا النصّ أيضاً بأي شيء أثّرت سادية الطفل. إنه كان يقول: «أريد أن أمضي للتنزّه في الحديقة» أريد على وجه الخصوص أن أكل حلويات العالم كلها! ولكن أمه هدّته بتقديم الشاي دون سكر والحبز القفار له. فالإحباط الفمي الذي يجعل من «الأم الطيبة» المتسامحة «أماً سيئة»، يوقظ سادية الصبي الصغير.

واعتقد أننا نفهم الآن لماذا وجد الطفل نفسه يذلف في مغامرة مزعجة بهذا القدر، بدلاً من أن ينجز فروضه المدرسية بسلام. فلا بدّ للأم من أن يكون على النحو التالي: كان مسوقاً إلى ذلك بفعل ضغط مارسه عليه وضع قديم من الحصر لم يسيطر عليه قط. ويعزّز قلقه قسر التكرار، وحاجته إلى العقاب تدعم القسر (القوي جداً الآن) لتأمين عقوبة فعلية للطفل. وهذه العقوبة الفعلية ستسكّن حصره، الذي كان يجعله يتنبأ بقصاص أشدّ قسوة. ونحن نعلم أن الأطفال ليسوا عاقلين لأنهم يرغبون في العقوبة، ولكن من المهم أن نعرف الدور الذي يؤديه الحصر في هذه الرغبة، ومحتوى الأفكار الذي يُنشئ هذا الحصر.

٥- الدفعة الخلاقة تردم الحيز الفارغ

إليكُم الآن مثلاً من الأدب على الحصر المرتبط ، في اعتقادي ، بأقدم وضع من الحصر في نموبنت .

تقصّ كاران ميشائلي ، في مقال عنوانه «الحيز الفارغ» ، حكاية الرسّامة روث كُجار ، صديقتها . كانت روث كُجار ذات حسّ فنيّ يلفت النظر ، حسّ كان يظهر لديها في ديكور منزلها ، ولكن لم يكن لديها أية مهارة خلاقة صريحة . وكانت روث ، الجميلة ، الغنية والمستقلة ، قد قضت جزءاً كبيراً من حياتها في السفر وكانت تغادر باستمرار منزلها الذي نذرت كثيراً من العناية والدوق له . وكانت تُصاب بنوبات اكتئاب عميق تصفه كاران ميشائلي على النحو التالي : «لم يكن ثمة في حياتها سوى نقطة قائمة . وفي وسط هذه السعادة التي كانت عنصره الطبيعي ، وتبدو سعادة يسودها السلام ، كانت روس تغوص فجأة في الكتابة الأكثر عمقاً ، كتابة كانت تمنحها أفكار الانتحار . وكانت تقول ، إذا حاولت أن تشرح كتابتها ، شيئاً يعني مايلي : «ثمة حيز فارغ في نفسي ، ليس بوسعي أن أملاه أبداً» .

وأنت اللحظة التي تزوّجت فيها روث كُجار ، وبدت سعيدة كل السعادة . ولكن نوبات الكتابة استأنفت تكرارها بعد زواجها بزمان قصير . وتقول كاران ميشائلي : «الحيز الفارغ ، هذا الحيز اللعين ، كان قد وجد نفسه فارغاً مرة إضافية أخرى» . وسأدع الكلام للمؤلفة : «هل قلت أنفاً إن منزلها كان متحفاً للفن الحديث ؟ كان أخ زوجها رسّاماً من أعظم رسّامي البلاد ، ولوحاته الأروع كانت تزيّن جدران هذا المنزل . ولكن أخ زوجها استعاد إحدى اللوحات التي كان قد أعطاها إياها على سبيل الإعارة فقط . وبيعت اللوحة . فتركت مكاناً فارغاً على الحائط ، مكاناً كان يبدو ، على نحو يتعذّر شرحه ، أنه يطابق الحيز الفارغ الذي كان موجوداً في نفسها . فغاصت في الحزن الأعمق . والمكان الفارغ على الحائط كان قد جعلها تنسى منزلها

الجميل، وسعادتها، وأصدقائها، كل شيء. وكان بوسعها، بالتأكيد، أن تشتري لوحة جديدة، وستشترى لها هذه اللوحة، ولكن ذلك أمر لم يكن ممكناً على الفور: كان الأمر يقتضي أولاً إيجاد لوحة مناسبة.

«كان المكان الفارغ، القبيح، يضحك هازئاً أمامها.

«كان الزوجان جالسين كل منهما مقابل الآخر أمام إفطارهما. ثمة يأس كلي كان يحجب عيني روث. ولكن وجهها لمع فجأة بابتسامة: «هل تعلم ماذا؟ أعتقد أنني سأحاول أن أخربش قليلاً، أنا نفسي، على الحائط، بانتظار حصولنا على لوحة جديدة!» «بالتأكيد، عزيزتي!» أجاب الزوج. إنه كان واثقاً كل الوثوق من أمر واحد: مهما كانت هذه الخريشة، فإنها لا يمكنها أن تكون بشعة..

«ولم تكذ تغادر الغرفة حتى كانت قد هتفت، عصبية، إلى مخزن لتوصي على دهانات الرسم التي كان أخ زوجها يستخدمها على وجه العموم، وريش الرسم، والصفيحة الخشبية وبقية العدة، طالبة أن يُسلم إليها ذلك في الحال. ولم يكن لديها أوهى فكرة عن الطريقة التي كانت ستبدأ بها. فهي لم تكن قط قد ضغطت على أنبوبة دهان، ولا بسطت الراق الأول من اللون على قماشة رسم أو مارست خلط الألوان على الصفيحة الخشبية. وكانت واقفة أمام الحائط الفارغ، منتظرة ما كانت قد أوصت عليه، وقطعة من الحوار الأسود في يدها، وكانت تخطّ خطوطاً دون تبصّر، كما كانت الفكرة تخطر في بالها. أتذهب لتسوق السيارة وتسرع إلى منزل أخ زوجها تسأله كيف يفعل المرء ليرسم بالألوان؟ كلا، إنها كانت تؤثر الموت على ذلك!

«عاد زوجها إلى المنزل نحو المساء وجرت لملاقبته، عيناها برأقتان وقلقتان. ألن تكون مريضة، كلا؟ وقادته وهي تقول: «تعال، ستري!» ورأى. لم يكن بوسعها أن يبعد نظره عما كان يراه، ولا أن يفهم، ولم يكن يصدق ما يراه، ولا يمكنه أن يصدق. وألقت روث بنفسها على أريكة، منهكة كلياً: «أتصدق حقاً أن ذلك أمر ممكن؟»

و«أرسلا في المساء نفسه يبحثان عن أخ زوج روث . وكانت ترتعش من القلق منتظرة حكم العارف . ولكنه صاح متعجباً على الفور : «تعقدين أنك تجعليني أصدق أنك أنت التي رسمت هذا !»

«لم تتمكن روث من إقناعه . وظن أنها كانت تسخر منه . وقال وهو يغادر المنزل : «إذا كنت أنت التي رسمت ذلك ، فمضى ، أنا ، أقود غداً سمفونية لبتهوفن في المصلى الملكي ، على الرغم من أنني لأعرف علامة من علامات الموسيقى !»

٦- الوضع الطفالي للحصر لدى البنية : تشويه جسدها الخاص

«هذه الليلة إياها ، لم تنم روث كثيراً . فاللوحة التي كانت على الحائط كانت مرسومة ، ذلك كان أمراً مؤكداً ، ولم يكن حلماً ، ولكن كيف كان الأمر قد حدث ؟ وماذا كان سيحدث فيما بعد ؟

«كانت روث تلتهب كلها ، تفترسها شعلة داخلية . كان عليها أن تبرهن لنفسها أن الإحساس الرباني ، والعاطفة التي يتعذر التعبير عنها ، عاطفة السعادة التي كانت تستشعرها ، كان يمكنها أن تتكرر .»

وتضيف كاران ميشائلي أن روث كُتِبَ رسمت ، بعد هذه المحاولة الأولى ، عدة لوحات بمهارة المعلم ، وأن هذه اللوحات عُرِضت على النقّاد والجمهور .

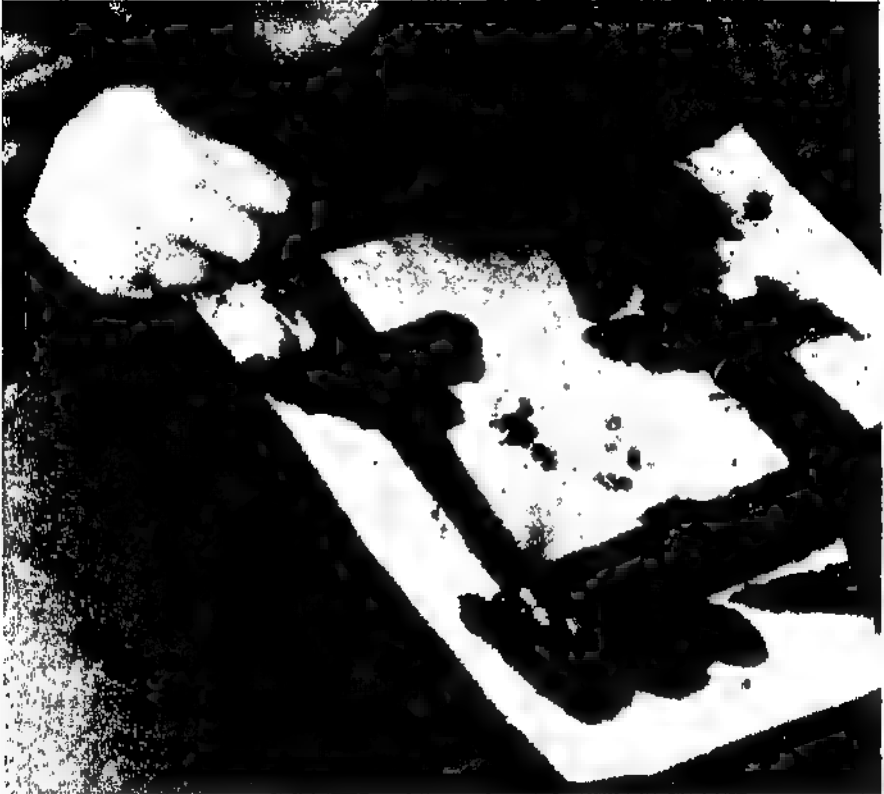
وتسبق كاران ميشائلي جزئياً تفسيري الحصر الذي استشعرته روث أمام الجدار الفارغ عندما تقول : «ثمة ، على الحائط ، حيّز فارغ كان يبدو ، على نحو يتعذر شرحه ، أنه يطابق الحيّز الفارغ الذي كان موجوداً في داخلها . ومع ذلك ، ما دلالة الحيّز الفارغ داخل المرأة الصبية ، أو ، بالحرى ، نقول لتوضّح الأمور : ما دلالة شعورها أن شيئاً كان ينقصها في جسمها ؟ وعلى هذا النحو بلغت الشعور فكرةً من الأفكار المقترنة بهذا الحصر ،

الذي وصفته في تقريره أمام المؤتمر الأخير (١٩٢٧)، بوصفه الحصر الأعمق الذي تعيشه الفتيات . وهذا الحصر هو مكافئ الخوف من الخصاء لدى الصبيان . فالبنية تعاني الرغبة السادية ، الناشئة خلال المراحل الأولى من النزاع الأوديبي ، في أن تسرق محتوى جسم الأم ، أي عضو الذكر الأبوي ، والغائط . والأطفال ، وأن تدمر الأم ذاتها . وهذه الرغبة تولد حصراً : فالبنية تخشى أن تسرق أمها بدورها محتوى جسمها (والأطفال على وجه الخصوص) وتخشى أن يكون جسمها مدمراً أو مشوهاً . وفي رأيي أن هذا الحصر ، الذي بينه لي تحليل الفتيات الصغيرات والنساء أنه أعمق ضروب الحصر ، يمثل أقدم وضع من أوضاع الخطر بالنسبة للفتاة الصغيرة . وخوف الفتاة من أن تكون وحيدة ، وتفقد الحب ، وتفقد موضوع الحب ، خوف يعتبره فرويد أعمق أوضاع الخطر الطفالية بالنسبة للفتيات ، هو في رأيي تعديل في وضع الحصر الذي وصفته للتو . فعندما لا ترى أمها الفتاة الصغيرة التي تخشى هجوم هذه الأم على جسمها ، يشتد حصرها بسبب ذلك . إن حضور الأم الحقيقية والمحبة يقلل من الخوف من الأم المرعبة ، التي تسكن صورتها المستدخلة فكر الطفل . ومحتوى الخوف يتغير في مرحلة من النمو أكثر تأخراً ؛ وبدلاً من أن تخشى الفتاة الصغيرة هجوم الأم ، فإن فقدان الأم الحقيقية المحبة ، وواقع أن تظل وحيدة ومهملة ، هما ما تخشاه .

٧- تدمير موضوع الحب ثم تعويضه : رغبتيان أساسيتان لنمو

أنا الأنثى

من المفيد ، لشرح هذه الأفكار ، أن نعرف مارسمته روث كجار بعد محاولتها الأولى حيث ملأت الحائط الفارغ بصورة زنجية عارية ذات حجم طبيعي . ولم ترسم روث ، إذا استثنينا لوحة تمثل زهوراً ، إلا الصور . إنها رسمت مرتين أختها الصغيرة التي أتت تسكن معها ، ثم صورة امرأة عجوز وصورة أمها . وإليك كيف تصف كاران ميشائلي هاتين اللوحتين



١١- «نرى دائماً، في تحليل الطفل، أنه يستخدم الرسم بقلم الرصاص والرسم الزيتي بوصفهما وسيلة إعادة بناء، عندما يلي التعبيرُ عن الميل الارتفاعية امثال الرغبات المدمرة».

الأخيرتين : «والآن ، لم يعد بوسع روث أن تتوقف . وتمثل اللوحة التالية امرأة عجوزاً تحمل علامة السنين والخيبات . جلدها مجعد ، شعرها أبيض ، عيناها العذبتان والمتعبتان مضطربتان . إنها تنظر أمامها نظرة يصاحبها استسلام العمر المتقدم ، وعيناها تبدوان أنهما تقولان : «لاتقلقوا أبداً عليّ . زمني قريب جداً من نهايته !»

«ليس الاقتناع هو ما يوحيه لنا العمل الأخير لروث ، صورة أمها ، إيرلندية من كندا . إن أمام هذه السيدة سنين طويلة تعيشها قبل أن يتوجب عليها أن تشرب كأس التخلي . فهي هيفاء ، صليقة ، موقفها موقف التحدي ، إنها واقفة ، وثمة شال له لون القمر يختال على كتفها : لها قوة امرأة من الأزمنة القديمة وروعها ، امرأة كان بوسعها في كل لحظة أن تبدأ المعركة ضد أطفال الصحراء دون سلاح تستخدمه يداها . أية ذقن ! أية استطاعة في نظرتها المتعالية !

«الحيز الفارع كان قد ملئ» .

فالرغبة في التعويض ، وفي تحويل الضرر السيكلوجي الذي سببته لأمها إلى منفعة ، والرغبة في تكون جديد ، كانتا في أساس الحاجة القاسرة إلى أن ترسم هاتين اللوحتين . ويبدو أن صورة المرأة العجوز على عتبة الموت هي التعبير عن الرغبة الأولية ، السادية ، في التدمير . والرغبة في سحق أمها ، وفي أن تراها عجوزاً ، منهوكة ، محطمة ، أساس الحاجة إلى أن تمسكها في أوج امتلاك قوتها وجمالها . فالبنت يمكنها أن تسكن حصرها ، وتحاول أن تكون أمها تكويناً جديداً وتعوضها بفضل صورتها . ونحن نرى دائماً في تحليل الأطفال ، أنهم يستخدمون الرسم العادي والرسم بالألوان بوصفهما وسيلتين للتكوين الجديد ، عندما يلي التعبير عن الميول الارتكاسية امتثال الرغبات التدميرية . وتبين حالة روث كنجار أن الحصر الأساسي لدى البنت الصغيرة ذو أهمية حاسمة في نمو الأنثى لدى النساء ، وأنه أحد المحرضات الذي يساعد على تفتح شخصياتهن . ولكن هذا الحصر يمكنه ، من جهة أخرى ، أن يكون سبب أمراض خطيرة وضروب من الكف عديدة . ومفعول الحصر على

هو الأنا، كما هو الأمر في الخوف من الخصاء لدى الصبي الصغير، منوط
بالاحتفاظ بضرب من الحالة المثلى وتداخل مرضى بين شتى العوامل .

النص الثاني: هنا سيغال

١- التحليل النفسي وعلم الجمال

« . . . ذلك أن الجمال ليس سوى بداية رعب لا يكاد يكون محتملاً،
وإذا كنا نُعجب به ، فذلك لأنه يأنف بشموخ أن يدْمُرنا»^(٦) .

كان فرويد قد كتب عام ١٩٠٨ يقول: نحن الآخرين، الجاهلين
بأصول الإبداع الأدبي، رغبنا دائماً، رغبة حارة، في أن نعرف من أين
تستمد هذه الشخصية المتفردة، المبدع الأدبي (الشاعر، الروائي أو كاتب
المسرحيات)، موضوعاتها. ذلك على وجه التقريب في اتجاه السؤال الذي
كان قد وجهه أحد الكرادلة إلى أريوست- وكيف يفلح بفضلها أن يحرك
شعورنا على نحو قوي جداً، ويشير فينا انفعالات لن نصدق في بعض
الأحيان حتى أننا أهل لها^(٧) . وكان يحاول في عدة مناسبات، كلما تطور
التحليل النفسي، أن يجيب عن هذا السؤال . وواقع أن فرويد اكتشف الحياة
الاستيهامية للأعمال الفنية أمر أتاح للمحللين النفسيين أن يحاولوا تقديم
تفسير سيكولوجي للأعمال الفنية . ورأت النور منذ هذا الاكتشاف أعمال
عديدة قاربت مشكل الفنان من حيث هو فرد وكوئت تاريخها المبكر انطلاقاً
من تحليل عمله . والأكثر أهمية بين هذه الأعمال ذلك الكتاب الذي خصّصه
فرويد لليونار دو فنسي . وثمة مؤلفات أخرى تعالج المشكلات السيكولوجية
بصورة عامة كما تعبر عنها الأعمال الفنية، مبيّنة على سبيل المثال كيف أن

(٦) - ريلك، الترجمة الانجليزية ليشمان وسبنلر .

(٧) - «الإبداع الأدبي والحلم المستعار»، في محاولات في التحليل النفسي التطبيقي، غاليمار،
مجموعة «أنكار»، ١٩٧٣ .

المحتوى الكامن لضروب الحصر الطفلية الكلية يوجد فيها ممثلاً في مثل هذه الأعمال الفنية على نحو رمزي . ولندكر مقال فرويد المعنون : «موضوع الصندوقات الثلاث»^(٨) ، «حمل مريم العذراء عن طريق الأذن»^(٩) (*) لأرنست جونز ، «أوضاع الحصر لدى الطفل وانعكاسها في العمل الفني والدفعة الخلاقة»^(١٠) لميلاني كلاين .

٢- هل التحليل النفسي عاجز عن شرح علم الجمال؟

هذه الأعمال التحليلية لم تدرس بصورة أساسية علم الجمال خلال زمن طويل . وكان المقصود بعض المسائل التي تنطوي على أهمية سيكولوجية ، لا المشكل الأساسي لعلم الجمال ، أي : ما الذي يصنع القيمة إذن لعمل فني ، وما الذي يجعله متميزاً بصورة رئيسة من النشاطات الإنسانية الأخرى ومتميزاً على وجه الخصوص بما يجده المرء رديئاً من الناحية الفنية ؟ إن المؤلفين علماء النفس حاولوا أن يجيبوا عن بعض الأسئلة : «كيف يعمل المبدع الأدبي؟» «ماذا يشبه؟» «عن أي شيء يعبر؟» ويبين فرويد ، في مقاله المعنون «الإبداع الأدبي والحلم المستثار»^(١١) ، كيف كان عمل الفنان نتاج استيهام وكيف يغوص بجذوره . وكذلك ألعاب الأطفال وأحلامهم . في الحياة الاستيهامية اللاشعورية . ولكنه لم يحاول أن يشرح «لماذا نحسّ بلذة معينة عندما نصغي إلى قصة الأحلام المستثارة لشاعر من الشعراء» . إن النحو الذي ينتج عليه المبدع الأدبي مفعولاته يكون ، في رأي فرويد ، سره الأكثر صميمية . ومن المؤكد أن فرويد لم يعن على وجه

(٨) - (١٩١٣) ، في محاولة في التحليل النفسي التطبيقي ، غاليمار ، ١٩٧١ .

(٩) - (١٩١٤) ، في المصدر نفسه ، يبر ، ١٩٧٣ .

(١٠) - (١٩٢٥) ، في محاولة في التحليل النفسي (١٩٤٥-١٩٢١) ، يبر ، ١٩٦٨ .

(١١) - (١٩٠٨) ، مصدر مذكور ، غاليمار ، ١٩٧٣ .

(*) المقصود بالعبارة أن مريم العذراء حملت بالمسيح حين أوسى إليها الملاك بهذا الحمل عن طريق الأذن .

الخصوص بالمشكلات الجمالية. ويكتب في نصه «تمثال موسى لميشيل أنج»^(١٢): «لاحظت على الغالب أن أساس عمل فني كان يجذبني أكثر مما يجذبني الصفات الشكلية أو التقنية التي يربط الفنان بها القيمة في المستوى الأول. والخلاصة أن فهماً صحيحاً، في مجال الفن، لكثير من وسائل التعبير وبعض المفعولات ينقصني». ويعي فرويد أيضاً حدود النظرية التحليلية في مجال علم الجمال. ويصرّح في مقدمة مؤلفه الذي خصّصه لليونار دو فنسي^(١٣) أنه لا ينوي أن يسترسل في الأسباب التي من أجلها كان ليونار رساماً كبيراً، ذلك أن الواجب يقضي، أن تكون لديه، من أجل ذلك، معرفة أوسع بالمنايع العميقة للدفعة الخلاقة وللتصعيد. إنه كتب ماتقدم عام ١٩١٠. ومنذ ذلك الحين ساهمت أعمال ميلاني كلاين في توضيحات إضافية لمشكل الدفعة الخلاقة والتصعيد، وحرّضت المؤلفين المحللين في مجال الفن. وثمة، خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة، عدد معين من المؤلفات ظهر، ذو علاقة بمشكلات الإبداع، والجمال، والقيح. وأودّ أن أذكر، على وجه أخص، مؤلفات إلاشارب، بولا هايمان، جون ريكمان وفيريارن، في انغلترا، ومؤلفات هـ. ب. لي في الولايات المتحدة.

٣- تجارب الطفولة، المبكرة جداً، يمكنها أن تساهم في جواب

ربما يكون بوسعنا في الزمن الراهن أن نطرح أسئلة جديدة في ضوء الكشف التحليلية الجديدة. أمن الممكن أن نعزل، في سيكولوجيا الفنان، تلك العوامل النوعية التي تتيح إنتاج عمل فني مرضٍ؟ وإذا كان ذلك ممكناً، فهل نفهم منها فهماً أفضل في أي شيء تكمن القيمة الجمالية للعمل وتجربة الناس الجمالية؟ وفي رأيي أن مفهوم الوضعية الاكتئابية الذي أدخلته ميلاني كلاين يتيح على الأقل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة.

و«الوضعية الاكتئابية»، كما تصفها ميلاني كلاين، هي التي يبلغها الطفل عندما يعترف أن أمه وأشخاصاً آخرين - أباه على وجه أخص - هم

(١٢) - (١٩١٤)، مصدر مذكور، غاليمار، ١٩٩٧.

(١٣) - (١٩١٠)، ذكرى من طفولة ليونار دو فنسي، غاليمار، ١٩٧٧.

أشخاص واقعيون. إن علاقاته بالموضوعات يطرأ عليها عندئذ تحول أساسي^(١٤). فهو يدرك الموجودات الكلية، في حين أنه كان من قبل يشعر بوجود «الموضوعات الجزئية». ويدرك موضوعاً كلياً، طبيئاً وسيئاً في وقت واحد، بدلاً من موضوعات «متصدعة» طبيئة على نحو مثالي أو مضطهدة على نحو لا يقاوم. والموضوع الكلي محبوب أو معجّاف، ويكون نواة أنا متكاملة. ولكن هذه الكوكبة الجديدة تتيح المجال لوضع جديد من الحصر: في حين كان الطفل من قبل يخشى أن يرى الموضوعات المضطهدة تهاجم الأنا، فإن ما يخافه الآن، على وجه الخصوص، هو أن يفقد الموضوع المحبوب. في العالم الخارجي وفي داخل نفسه. ولا يزال الطفل، في هذه المرحلة، تحت سيطرة الاندفاعات الشرهة والسادية التي يتعذر ضبطها. وموضوع الحب لديه، في هذه الاستيهامات، عرضة باستمرار لهجمات شرهة وحقود، مدمرة وممزقة، وليس موضوع هذه الهجمات هو الموضوع الخارجي فحسب، ولكنه الموضوع الداخلي أيضاً. وذلك عندئذ كما لو أن كلية العالم الداخلي كانت قد وُجِدَتْ أيضاً مدمرة ومحطمة. وثمة أجزاء من الموضوع المدمر يمكنها أن تصبح مضطهدة. ويعاني الفرد عواطف الخوف من اضطهاد داخلي، والأسف على الموضوع المحبوب والمفقود، والإثمية لأنه هاجمه. وذكرى الوضع الجيد حيث كانت أنا الطفل تحتوي على كلية موضوع الحب ومعاناة أن هذا الموضوع كان قد فُقد من جراء هجماته الخاصة، يتيحان المجال لعاطفة حادة من الحسارة والإثمية، وللرغبة أيضاً في ترميم الموضوع وخلقه مجدداً خارج الأنا وداخلها. وهذه الرغبة في الترميم والخلق الجديد موجودة في أصل التصعيد والإبداعية اللاحقين.

(١٤) - انظر، فيما يخص الطور السابق من النمو، ميلاني كلاين محاولة في التحليل النفسي (١٩٢١-١٩٤٥)، ومقال هيربرت روزنفيلد «التحليل النفسي لنزاع الأنا العليا لدى المصاب بالقصام الحاد»، في الاتهامات الجديدة في التحليل النفسي، نشر تافستوك المتحدة.

٤- قوة كلية طفلية يعززها نكوص إلى مرحلة سابقة

في هذه المرحلة أيضاً إنما يكتسب الطفل حسنّ الواقع الداخلي . فإذا كانت ذكرى الموضوع هي ذكرى موضوع كلي ، فإن الأنا تجدد نفسها ملزمة بقبول ثنائية المشاعر الخاصة بها إزاء الموضوع ؛ وتعتبر نفسها مسؤولة عن الاندفاعات والأضرار التي ألحقها بالموضوع الخارجي والداخلي . إن الاندفاعات وبعض الأجزاء من ذات الطفل الصغير كانتا تسقطان على الموضوع من قبل - يرافق ذلك ، بوصفه لازمة ، تكون صورة مزينة للموضوع ، ونفي الطفل اندفاعاته الخاصة ، وغياب التمايز بين الذات والموضوع الخارجي على الغالب أيضاً . ويشهد الطور الاكتسابي ، على العكس ، ظهور حسنّ الواقع الداخلي ، يليه حسنّ الواقع الخارجي .

والاستيهامات الاكتسابية لا تولد الرغبة في الترميم والإصلاح ولا تحرض تطوراً لاحقاً إلا بمقدار ما تكون الأنا قادرة على أن تتحمل الحصر الاكتسابي وأن تحتفظ بحسنّ الواقع النفسي . وإذا لم يؤمن الطفل بقدرته على الترميم ، فإن الموضوع الطيب - الخارجي والداخلي - يكون محسوساً بوصفه مفقوداً مدمراً ، على نحو نهائي ، وتحوّل الأجزاء المدمرة إلى أجزاء مضطهدة ويبدو الوضع الداخلي أنه لا مخرج منه . وتوجد أنا للطفل تحت رحمة العواطف التي يتعذر تحملها ، عواطف الإثمية والخسارة ، وتحت رحمة الاضطهاد الداخلي . وعلى الأنا أن تلجأ ، لتحتمي من اليأس الأكمل ، إلى آليات الدفاع العنيفة . وهذه الآليات الدفاعية - التي تحميها من العواطف الناشئة من فقدان الموضوع الطيب - تكون منظومة الدفاع الهوسية . والسمات الأساسية للدفاعات الهوسية هي نفي الواقع النفسي ، والقوة الكلية ، والنكوص الجزئي إلى وضع ذهاني هذائي وإلى دفاعاته : التصدّع ، وإضفاء الصفة المثالية ، والنفي ، والتوحد الإسقاطي ، إلخ . وهذا النكوص يعزز الخشية من الاضطهاد وذلك يقود بدوره إلى تعزيز القوة الكلية .

ولكن حب أقارب الطفل الصغير يطمئنه تدريجياً على موضوعاته خلال تطور سعيد . فحبه ، وقوته ، ومهارته . التي استمرت تنمو - تزيد دون انقطاع نقته بقدرته الخاصة على الترميم . وكلما تنامت هذه الثقة ، كان قادراً على أن يتخلى بالتدريج عن دفاعاته الهوسية وأن يختبر ، على نحو كلي أكثر فأكثر ، تلك العواطف التحتية ، عواطف فقدان والإثمية والحب . فبوسعه عندئذ أن يباشر محاولات جديدة من الترميم لمحاكها سيكون كبيراً بصورة متنامية .

ومن جرأه هذا التكرار لتجارب فقدان الموضوعات الداخلية وترميمها ، فإن هذه الموضوعات تتوطد على نحو أكبر مع أن الأنا تتمثلها على نحو أفضل فأفضل .

وللإرصان السعيد ، إرصان الحصر الاكتسابي ، نتائج ذات أهمية كبيرة ؛ إن الأنا تتكامل وتغتنى بتمثل الموضوعات المحبوبة ؛ وتبعية الموضوعات الخارجية تتناقض والحرمان ربما تحتمله الأنا على نحو أفضل . وتحتمل العدوان والحب ، والإثمية تولد الحاجة إلى الترميم والخلق الجديد .

هـ- ليس العالم الخارجي سوى دهامة للفنان الذي يبدع عالمه

الخاص

عواطف الإثمية تؤدي على وجه الاحتمال ضرباً من الدور قبل أن تكون الوضعية الاكتسابية قد استقرت استقراراً كلياً . وهذه العواطف موجودة من قبل إزاء الموضوع الجزئي وتساهم في التصعيد اللاحق . ولكن المقصود عندئذ اندفاعات أكثر بساطة ، تعمل في سياق منعزل وغير متكامل تسوده عناصر الدهان الهدائي . ويصبح الموضوع ، مع قيام الوضعية الاكتسابية ، أكثر اتصافاً بالصفة الشخصية والفردية ، ويتنامى تكامل الأنا ويشهد المرء ظهور وعي بعالم داخلي متكامل . ولا يولد الهجوم الموجه ضد الموضوع ، إلا في هذه المرحلة ، أساساً حقيقياً من جرأه تدمير عالم داخلي معقد ومنظم ، ويولد على هذا النحو تلك الرغبة في اكتشاف عالم كامل أيضاً .

وتكمن مهمة الفنان في إبداع عالم خاص به .

ويكتب روجر فراي، في مقدّمته للمعرض الثاني، معرض مابعد الانطباعية، مايلي: «الحال أن هؤلاء الفنانين لا يبحثون عن أن يقدموا ما لا يمكنه أن يكون، في نهاية المطاف، سوى انعكاس للواقع باهت، بل عن أن يولّدوا الاقتناع بواقع جديد ومختلف. إنهم لا يريدون أن يقتلوا الحياة، بل أن يجدوا لها مكافئاً». فما يقوله روجر فراي بمناسبة مابعد الانطباعيين ينطبق دون شك على كل فن أصيل. وأحد الفوارق الكبيرة التي تميّز الفن من التقليد أو من إنجاز سطحي و«جميل» يكمن في أن التقليد لا يفلح أبداً، ولا العمل «الجميل»، في إبداع واقع جديد على وجه الإطلاق.

فكل مبدع يبتكر عالماً خاصاً به. وحتى لو أنه مقتنع بنزعه الواقعية المطلقة ويحدّد لنفسه هدفاً مفاده أن يُنتج العالم الخارجي إنتاجاً جديداً، فإنه يقتصر على أن يستخدم بعض العناصر من العالم الخارجي ليبدع واقعه الخاص. وعندما يبتغي، على سبيل المثال، فنّان واقعيات كزولا وفلوير أن يصفوا الحياة في بلد واحد وفي عصر واحد من الناحية العملية، فذلك يقدّم عالين يختلف أحدهما عن الآخر كلياً، بمقدار ما يختلف إبداعان أكثر اتصافاً بأنهما خياليان يقدمهما شاعران سرياليان. وإذا تصدّى رسّامان عظيمان لمنظر واحد، فإنه يكون لدينا عالمان مختلفان.

يقول شيللي:

... فلنحلم

بالأمواج، والأزهار، والغيوم، والغابات،

والصخور، وبكل

مانقراه في ابتسامتها

ونسمة واقعاً.

٦- الانتصار على الموت بفضل الإبداع الأدبي

كيف يُنجز مثل هذا الإبداع؟

مارسيل بروسٲ هو الفنان الذي يقدم لنا، بين كل الفنانين، ذلك الوصف الأكمل لسيرورة الإبداع؛ وصفاً قائماً على سنين من الملاحظة الذاتية وناجماً عن حدة ذهن مدهشة. وفي رأي بروسٲ أن حاجة الفنان إلى أن يجد الزمن المفقود مجدداً هي التي تقوده إلى الإبداع. ولكن الذكرى التي تكون فكرية على نحو صرف - حتى ولو أنها موجودة - هي ذكرى ميتة وخالصة من كل قيمة انفعالية. إن الذكرى الحقيقية تخطر في بعض الأحيان، على نحو غير متوقع، وفق مصادفات تداع من تداعيات الأفكار. فمذاق قطعة حلوى يمكنه أن يذكره بجزء من طفولته تذكيراً ترافقه حيوية كبيرة في الانفعال. وواقع التمتع بكتلة من الحجارة على رصيف يستدعي ذكرى سفرة إلى البندقية، ذكرى كانت تحتل قد أفلقت منه دائماً. ويبحث عبثاً منذ سنين عن أن يتذكر الصورة الحية لجلدة محبوبة جداً أو أن يبدع هذه الصورة إبداعاً جديداً. ولكن تداعياً طارئاً هو وحده الذي جعله يعيش الصورة عيشاً جديداً ويتيح له أخيراً أن يتذكرها ويستشعر فقدانها ويعاني الحداد عليها. ويسمي هذه التداعيات العابرة «تناوبات القلب». ولكنه يبين أن هذه الذكريات تظهر ثم تختفي مجدداً وأن الماضي يظل في الواقع متعذراً الإدراك. فعليه، ليستحوذ عليها، ويمنحها حياة دائمة، وليجعلها مندمجة بباقي وجوده، أن يبدع عملاً فنياً. «كان الواجب يقضي... أن أخرج من الظليل ما كنت أحس به، أن أبادله بمكافئ روحي. والحال أن هذه الوسيلة التي كانت تبدو لي أنها الوحيدة، هل كانت سوى إبداع عمل فني؟»

إنه يكتشف ماضيه طوال العديد من المجلدات من تأليفه؛ ويرى جميع هذه الموضوعات المفقودة، المدمرة، المحبوبة، تعيش: أبويه، جدته لأمه،

وحبيبتة ألبيرتين . «ومن المؤكد أنه سيكون ثمة غير ألبيرتين ، وغير جدتي لامي ، بل ثمة أيضاً كثير من الآخرين الذين سيكون بمقدوري أن أتمثل لهم كلمة ونظرة ولكني لم أعد أتذكرهم بوصفهم خلائق فردية . إن كتاباً من الكتب مقبرة كبيرة لم يعد بإمكان المرء أن يقرأ الأسماء المحوّة على معظم قبورها» .

وليس إلا انطلاقاً من الزمن المفقود والموضوع المفقود أو الميت إنما يمكن أن يبدع المرء ، في رأي بروسست ، عملاً فنياً . إنه يقول ، على لسان بطله ، للرسام إيلستير : «ليس بمقدور المرء أن يبدع مجدداً ما يحبه إلا إذا تخلى عنه» . والخلق الجديد لا يمكنه أن يحدث إلا عندما يكون الفقدان مقبولاً والحداد معانى .

ويبين بروسست ، في آخر مجلد من تأليفه ، كيف أنه يخصص للأدب ، في النهاية ، ما يبقى له من الحياة . وإذا بحث بعد غياب طويل عن أن يرى مجدداً أصدقاء الأيام الغابرة بمناسبة أحد الاستقبالات ، فإنهم يبدوون له جميعهم بقايا أولئك الذين عرفهم - طفيليين ، مضحكين ، مرضى على عتبة الموت . ويعلم أن ثمة آخرين ماتوا منذ زمن طويل . وإذا احتاز الشعور عندئذ بدمار عالم كامل كان عالمه ، فإنه يقرر أن يكتب ، وينثر نفسه ليجعل المشرفين على الموت والموتى يعيشون مجدداً . وسيكون قادراً ، بفضل فنه ، على أن يمنح موضوعاته ، في تأليفه ، حياة أبدية . وإذا أفلح في ذلك ، بوصفها تمثل أيضاً عالمه الداخلي ، فإنه لن يخشى الموت هو أيضاً .

٧- تجاوز الحصر الاكثائي شرط لخلق العالم المفقود مجدداً .

وصف بروسست يقابل وضعا من أوضاع الحداد : إنه يفهم أن موضوعاته المحبوبة مشرفة على الموت أو ميتة . والكتابة لديه شبيهة بعمل الحداد بمعنى أنه يتخلى تدريجياً عن موضوعاته الخارجية . فهذه الموضوعات مستقرة في الأنا ومخلوقة مجدداً في الكتاب . وتبين ميلاني كلاين ، في

مقالها المعنون «الحداد وعلاقاته بحالات الهوس الاكتسابي»، كيف أن الحداد، في حياة الراشد، يكمن في أن يعيش المرء مجدداً ضروب الحصر الاكتسابي المبكر؛ فنحن لانستشعر فقدان الموضوع الموجود في العالم الخارجي فحسب، ولكننا نستشعر أيضاً فقدان الموضوعات البدئية، أبائنا. وهم مفقودون أيضاً بوصفهم موضوعات داخلية وموضوعات في العالم الخارجي على حد سواء. وهذه الموضوعات الأولى هي التي، في سيرورة الحداد، مفقودة مجدداً حتى تكون بالتالي مخلوقة مجدداً. ويصف بروست النحو الذي يولد عليه هذا الحداد تلك الرغبة في خلق العالم المفقود، خلقه مجدداً.

أسهت في ذكر بروست لأنه يكشف عن شعور حاد بما، في رأيي، يوجد في لاشعور الفنانين جميعهم: أي أن كل خلق هو في الواقع إعادة خلق لموضوع. محبوب من قبل وكلي ولكنه الآن مفقود وتالف. من عالم داخلي ومن ذات تالفين. فعندما يكون العالم مدمراً داخل أنفسنا، وعندما يكون ميتاً وخالياً من الحب، وعندما يكون أحباءنا مقطعين إلى ألف قطعة ونحن أنفسنا تغوص في يأس لا مخرج منه. عندئذ إنما يكون علينا أن نخلق عالماً خلفاً جديداً، ونجمع القطع، وننفث الحياة في الأجزاء الميتة، ونخلق الحياة مجدداً.

وإذا كانت الرغبة في الخلق تغوص بجذورها في الوضعية الاكتسابية، وإذا كانت القدرة على الخلق منوطة بإرصان ناجح لهذا الخلق، فلا بد من أن يترتب على ذلك أن العجز عن قبول الحصر الاكتسابي وعن تجاوزه ينبغي له أن يتيح المجال لضروب من الكف في التعبير الفني.

٨- حالة فنان مكفوف في فاعليته الإبداعية

أود أن أضرب بعض الأمثلة السريرية عن فنانين مكفوفين في فعالبتهم الإبداعية بفعل العصاب، وسأحاول أن أبين أن العجز لديهم عن إرصان الحصر الاكتسابي هو الذي يولد كف الفاعلية الفنية أو إنتاج عامل فاشل.

وحالة أ، هي حالة صبيّة موهوبة في الرسم الزيتي بالفعل . ثمة خصومة حادة مع أمها كانت قد جعلتها تهمل هذه الفاعلية في بداية المراهقة . ويعد أن خضعت لتحليل نفسي خلال بعض من الزمن ، استأنفت الرسم الزيتي ومارست الزخرفة . وكانت قد اختارت عملاً من الأعمال الحرفية الزخرفية بدلاً مما كانت تسميه «الرسم الحقيقي بالألوان» في بعض الأحيان ، وذلك لأنها كانت تعلم أن عملها ينقصه الانفعال والأهمية الجمالية ، على الرغم من أنه صحيح ، واضح وجميل . وكانت تنفي ، في ملوكها الهوسي ، أن ذلك يمكنه أن يضايقها . وفي حين أنني كنت أبحث عن تفسير هجماتها السادية واللاشعورية الموجهة إلى أبيها ، واستدخال أبيها الأبرر المدمر ، والاكتئاب الذي كان قد لجأ عن ذلك ، قصّت عليّ الحلم التالي : «كانت ترى ، في أحد المخازن ، لوحة تمثل رجلاً جريحاً ، ممدداً على الأرض ، وحيداً ومتروكاً في غابة بعيدة الغور . وكانت تشعر أن الانفعال والإعجاب يغمرانها أمام هذه اللوحة ؛ وكانت تعتقد أن هذه اللوحة كانت تعبر عن ماهية الحياة ، ماهيتها ذاتها ، وستكون في الحقيقة رسماً لو كان بوسعها أن ترسم على هذا النحو» .

وسرعان ما بدت دلالة الحلم : لو أنه كان بوسعها فقط أن تقبل الاكتئاب الذي طرأ عليها لأنها جرحت أباه ودمرتة ، لكانت عندئذ قادرة على أن تترجم هذا الاكتئاب في رسمها وأن تبلغ شكلاً من الفن أصيلاً . والواقع مع ذلك أن الأمر كان متعلّزاً بالنسبة لها لأن القوة غير المألوفة كثيراً ، قوة ساديتها . وبأسها بالتالي .، وقدرتها الضعيفة على تحمل الاكتئاب كانتا تشيخان المجال لنفي وتصنّع في كل اللحظات : «كل شيء كان على أفضل ما يكون في أفضل العوالم» . وكان تؤكد بحلمها تفسيري هجومها على الأب ، ولكنها كانت تفعل أيضاً ما هو أكثر . فالحلم كان يبيّن أمراً لم أكن قط قد فسّرته أو أشرت إليه : المفعول الذي أحدثه النفي الدائم للاكتئاب على رسمها . وكان نفي عمق العواطف الاكتئابية وخطورتها يعطي ، في مجال الرسم ، سمة من السطحية والملاحة لكل ما كانت

تباشر به . وكان الأب الميت قد نُفي نفيّاً كلياً ولم تكن أية بشاعة ، ولا أى نزاع ، قادرين أبداً على أن يعكّرا وضوح عملها ودقتها .

٩- حلم يعبر عن نزاع داخلي يولد عرضاً من الأعراض

كان ب صحفيّاً ، تجاوز الثلاثين بقليل ، طموحه أن يصبح كاتباً ، وكان يعاني على وجه أخصّ عرض كفّ متنام عن الكتابة المبدعة بالفعل .

وكانت لإحدى السمات التي تميّز طبعه هي ميله إلى النكوص من الوضعية الاكتئابية إلى وضعية الذهان الهذائي . والحلم التالي يوضّح بالمثل هذا المشكل : «يجد نفسه في غرفة برفقة غوبلز وغورنغ وبعض النازيين الآخرين . إنه يعلم أن هؤلاء الرجال ليس لديهم مبادئ كلياً . ويعلم أيضاً أنهم سيسمّمونه ويحاول ، لهذا السبب ، أن يفاوضهم ؛ ويوحى لهم أنه ربما سيكون مناسباً بالنسبة لهم أن يتركوه حياً لأنه ، مادام صحفياً ، يمكنه أن يكتب عنهم ويجعلهم يعيشون مجدداً بعد موتهم . ولكن الخدعة تفشل ومن المؤكد أنه سينتهي إلى أن يكون مسموماً » .

وثمة عامل ذو أهمية في سيكولوجيا هذا المريض كان مصدره اجتياف وجه أبوي ، سلبى إلى الحد الأقصى ، كانت مسؤولية أفعال المريض كلها قد ألقيت عليه . وإحدى نتائج ذلك كانت الشعور الذي لا يُحتمل باضطهاد داخلي يمارسه هذا الوجه الأبوي السيء ، اضطهاد كان يتّخذ في بعض الأحيان شكل أعراض الخوف من المرض . وكان يحاول أن يدافع عن نفسه من اضطهاد هذا الوجه الأبوي الداخلي السيء إذ يسكّنه ويُعنى به . وكان مسوقاً على الغالب أن يرتكب أفعالاً لم يكن يقرّها وكانت تغيظه . وكان الحلم يبيّن على أي نحو كان ذلك يعوق الكتابة : ولتجنّب الموت على أيدي المضطهدين الداخليين ، كان ملزماً أن يكتب من أجلهم حتى يؤمّن لهم الخلود ؛ ولكنه لم يكن يشعر حقاً بالرغبة في أن يخلّد وجوهاً سيئة بهذا القدر ، فكانت قدرته على الكتابة ، بالتالي ، مكفوفة . وكان يتذمّر غالباً

بالإضافة إلى ذلك من أنه ليس لديه أسلوب خاص . وبدأ بوضوح ، في تداعياته بمناسبة الحلم ، أن الكتابة لمصلحة القتل وخدمة مقاصدهم لم تكونا مفروضة عليه فحسب ، بل الطاعة لأوامرهم أيضاً . وعلى هذا النحو كان أسلوبه في ميدان الكتابة ينتمي إلى الوجه الأبوي الداخلي . وتبدولي هذه الحالة أنها تذكر بالحالة التي وصفتها بولا هايمان^(١٦) . فإحدى مريضاتها كانت قد رسمت رسماً سريعاً إجمالياً سبب لها استياء قوياً . فكان الأسلوب أسلوباً فيكتورياً بدلاً من أن يكون أسلوبها هي . وبدأ واضحاً ، خلال الجلسة ، أن ذلك كان نتيجة خصام حدث لها مع امرأة كانت تحل محل أمها . وكانت الفنانة قد اجتافت ، عقب هذا الخصام ، هذه المرأة بوصفها أم سيئة ، حقوداً ، وكان واجباً عليها ، من جراء إثميتها وذعرها ، أن تخضع لهذا الوجه السيء ؛ إن الأم الفيكتورية هي التي كانت بالفعل قد أملت هذا الرسم الإجمالي .

ووصفت بولا هايمان هذه الحالة من التشوة الحاد ، تشوة تصعيد مستقر الآن . وهذا الخضوع ، لدى مريضتي ، إلى وجه أبوي سيء إلى الحد الأقصى كان وضعاً مزمناً حرمة من كل حرية داخلية في مجال الإبداع . وعلى الرغم من بحثه عن تسكين مضطهده - بوصفه دفاعاً ثانوياً - ، فقد كان مثبتاً بصورة أساسية على وضع الذهان الهذائي وكان يعود إليه منذ أن ثار في نفسه عواطف اكتئابية ؛ ولهذا السبب لم يكن يوسع حبه ودفعاته المرممة أبداً أن يصبح فعالين تماماً .

١٠ - الإبداع الفني : مكافئ نفسي للنجاب

المريض الذين تكلمت عليهم للتو كانوا يعانون اضطرابات في الجنسية كما يعانون ضرورياً من الكف في الإبداع . ومن الواضح أن للإبداع الفني جانباً تناسلياً ذا أهمية قصوى . وإبداع عمل فني مكافئ نفسي للإنجاب . والمقصود فاعلية تناسلية ثنائية الجنس تقتضي توحداً جيداً بالأب - الذي ينجب الطفل - وبالأُم التي تلقتاه وتحمله . والقدرة على التغلب على الرضعية الاكتئابية يكون مع

(١٦) - مساهمة في مشكل التصعيد وعلاقاته بسيرويات الاجتياف ، في المدخل العام إلى علم النفس التحليلي ، المجلد ١٣ ، الجزء الأول ، ١٩٤٢ .

ذلك الشرط المسبق للنضج التناسلي والفني على حد سواء . وإذا بلغ تدمير الأبوين حداً لم يعد بعده أبداً أي أمل في خلقهما مجدداً ، فإن كل نوح سعيدي يصبح متعذراً وليس ممكناً أن تكون المحافظة على الوضعية التناسلية مطروحة على بساط البحث ، ولا بلوغ التصعيد الفني .

وهذه العلاقة بين العواطف الاكتئابية والمشكلات التناسلية والفنية تبدو بوضوح لدى مريض آخر . كان س ، الذي بلغ الخامسة والثلاثين ، فناناً موهوباً إلى الحد الأقصى ومريضاً كبيراً في وقت واحد . ، إنه كان يعاني الاكتئاب منذ الثامنة عشرة ، ومجموعة من أعراض التحول الحادة جداً مما كان يسميه «نقصاً مطلقاً في الحرية والعفوية» .

وهذا النقص في العفوية كان يعوقه كثيراً في عمله ويحرمه من كل لذة ، على الرغم من أنه كان قادراً من الناحية الجسمية على إقامة العلاقات الجنسية . فشمة عاطفة من الإخفاق مدمامة ، ومن العجز واليأس ، كانت تفسد عليه كل جهوده . وكان قد شرع في تحليل نفسي حين بلغ الخامسة والثلاثين من جراء عَرَض من أعراض التحول . وكان يعاني باستمرار المأ في الكليتين وفي أسفل البطن ، تفاقمه تشنجات متواترة . وكان يصف حالته وكأنها «مخاض دائم» . وبدا ، في التحليل ، أن الألم كان يحدث بعد زمن قليل من معرفته أن امرأة أخيه التوأم كانت حبلى . والواقع أنه كان قد قدم إلي للعلاج قبل ولادة المرأة بأسبوع . وكان يعتقد أنني إذا أفلحت في أن أحرره من التشنّج ، فإنه سيصنع عجائب . إن التوحّد ، في حالته ، بالمرأة الحبلى التي تمثل الأم كان واضحاً ، ولكنه لم يكن توحّداً سعيداً . وكان لديه الانطباع أن أمه والأطفال الذي كانت تحملهم كانوا مدمرين بفعل ساديته . وكان عمله في أن يخلقهم خلقاً جديداً ضعيفاً جداً . إلى حدّ كان التوحّد بالمرأة الحبلى يعني ، بالنسبة له ، حالة من الحصر ، والتلف ، والحمل المحكوم عليه بالإجهاض . وبدلاً من أن يمنح كأمه ولادة طفل ، كان يجد نفسه مدمراً مثلها . وبوصفه مدمراً من الناحية الداخلية وهاجراً عن ترميم الأم ، كان يشعر أنها

تضطهده . وكانت الأم ، التي هاجمها من الناحية الداخلية ، تهاجمه وتسرق منه أطفاله . وهذا المريض ، على خلاف المرضى الذين تكلمت عليهم فيما مضى من هذا النص ، كان يقبل اكتسابه ، وكان اندفاعه إلى الترميم أشد قوة بكثير . ومصدر الكف الذي كان يصيب جهوده - الجنسية والفنية على السواء - كان بصورة رئيسة ضرب من شعور بالعجز في قدرته على الترميم بالقياس على الدمار الذي كان لديه الانطباع بأنه أحدثه . وهذه العاطفة ، عاطفة العجز ، كانت قد جعلته ينكص إلى وضعية الذهان الهذائي كلما كان الحصر يثار في نفسه .

١١ - مريضة كانت تعيش بـ «اسم مستعار»

كانت المريضة إ ، امرأة كاتبة ، ذات الإصابة الأشد بين الحالات التي أعرضها في هذه الدراسة الحالية . وكان تعاني الخوف المزمن الخطير من المرض ، ومن ضروب فقدان الشخصية المتواتر ، من رهابات لا تُحصى ، منها الرهابات الغذائية التي كانت تؤدي بها في بعض الأحيان إلى خلفة كاملة تقريباً .

وكانت عاجزة ، بعد أن كانت كاتبة ، عن الكتابة منذ عدد معين من السنين . وأريد أن أبين هنا كيف أن عجزها عن الإحساس بالاكتساب كان يتيح المجال لكف عن التعبير الرمزي .

وقصّت عليّ الحلم التالي في يوم من الأيام : «كانت قد وجدت نفسها في عيادة وكانت رئيسة الممرضات ، ذات اللباس الأسود ، على وشك أن تقتل رجلاً وامرأة . أما المريضة ، هي ، فكانت تستعد للذهاب إلى حفلة راقصة تنكرية . وكانت تحاول أن تهرب من العيادة بأقنعة شتى ، ولكن الأمر كان يفشل في كل مرة ، وكان عليها أن تعود إلى العيادة وترى الممرضة الرئيسة . وفي لحظة من لحظات الحلم ، كانت قد وجدت نفسها برفقة صديقتها جون»

كانت صديقتها جون ، بالنسبة لها ، تجسيد الصحة الذهنية والتوازن . وقالت ، بعد أن قصّت عليّ حلمها : «لم تكن جون مقنعة ، ولا ثوب تنكريباً لديها ، وكنت أشعر أنها كانت عطوباً أكثر مني بكثير» . ثم استأنفت كلامها

حالا: «أوه، بالتأكيد، كنت أريد أن أقول إنها كانت أقل عطوية مني بكثير». وفلثة اللسان هذه لدى المريضة هي التي منحتنا مفتاح الحلم. إن الشخص ذا الصحة الذهنية الجيدة أكثر عطوية من مريضتي. فهي، دون ثوب تنكري، عطوب إزاء المرض والموت. أما مريضتي، فلإنه تفلت من الموت - الذي تمثله الممرضة الرئيسة - إذ تستعير شتى الأقمعة. وقادتنا تداعياتها حول هذا الحلم أن نعيد النظر في أعراضها الرئيسة على ضوء خوفها من الموت ومحاولاتها لتفلت منه. وكانت أقنعة الحلم تمثل كثيراً من التشخيصات والتوحيّات الإسقاطية والاجتيافية، التي تستخدمها حتى لاتعيش حياتها الخاصة وحتى - وعلى ضوء الحلم - لاتموت موتها الخاص. وربطت بالخوف من الموت أعراضاً أخرى أيضاً. ومثال ذلك أن واقع كونها تقضي عملياً نصف زمنها في السرير «نصف ميتة»، كان تظاهراً بالموت، طريقة تغشّ بها الموت. وبدأ لها رهابها من الخبز ورهابها من الجنس عندئذ وسيلتين بارعتين للهروب من أن تعيش حياتها دون تحفظ. وذلك يعني أنها ستستنفد حياتها يوماً من الأيام ولم يعد لها إلا أن تموت. وكانت حتى الآن قد عاشت من الناحية العملية حياة «مستعارة». ومثال ذلك أنها كانت تشعر أنها على مايرام تماماً وتعيش حياتها عندما كانت حاملاً، وكانت عندئذ تشعر أنها تعيش حياة الطفل؛ ولكنها كانت تشعر بعد الولادة فوراً أنها فاقدة الشخصية ونصف ميتة.

ولأذكر هنا سوى بعض من أعراضها الأكثر إثارة للذهول، التي تبين جميعها أمراً واحداً: هاجساً دائماً ذا علاقة بالخوف من الموت. وكانت المحللة، التي تمثّلها الممرضة الرئيسة، تمزّق الأقنعة واحداً بعد الآخر، إذ ترغم المريضة على أن تعيش حياتها وعلى أن تموت في نهاية المطاف.

١٢ - إلى أين يقود رفض الانفصال عن الموضوع؟

باشرت المريضة، بعد ثلاث جلسات مخصّصة كلياً لإرصاد هذا الموضوع، وباشرت جلستها الرابعة فيما كان يبدو أنها حالة ذهنية مختلفة.

وبدأت تشكو عجزها عن الكتابة . وقادتها تداعياتها إلى أن تتذكر أنها كانت ترفض الكلمات في وقت مبكر من طفولتها . ولديها الانطباع أن هذا الرفض لم يكن قد اختفى ولم يكن لديها حقاً رغبة في استخدام الكلمات . وكانت تقول إن استعمال الكلمات يجعلها تحطم «وحدة لامحدودة إلى ألف قطعة» . وذلك كما لو أنها كانت «تفرم» أو «تقطع الأشياء» . وذلك كان، بكل وضوح، يبدو لها وكأنه فعل عدوان . يضاف إلى ذلك أن استعمال الكلمات «كان يفصل الأشياء ويفرض عليها حدوداً» . ثم إن واقع استخدام الكلمات كان يكافئ فصل العالم بالنسبة لها ويمنعها انطباعاً بالخسارة . وكانت تشعر أن استخدام الكلمات يجعلها تفقد وهم الملكية وأنها لا تشكل وحدة مع عالم غير محدود وغير منقسم : «منذ أن تسمي شيئاً من الأشياء ، فإنك تفقده في الحقيقة»^(١٧) . وكان يبدو لها بوضوح أن استعمال رمز من الرموز (اللغة) يعني قبول انفصال الموضوع بالنسبة لها ، وقبول عدوانيتها ، إذ «تفرم» الموضوع و«تقطعه» ، وتفقده في نهاية المطاف .

وكان فقدان الموضوع ، لدى هذه المريضة ، محسوساً دائماً وكأنه ضرب من التهديد وشيك الوقوع بالنسبة لبقائها الخاص . واستطعنا على هذا النحو أن نربط الصعوبة التي كانت تعانيها في استخدام الكلمات بمادة الجلسات السابقة . إنها كانت مرغمة ، إذ ترفض أن تواجه هذا التهديد بالموت . بالنسبة للموضوع ولها هي ذاتها - على اللجوء إلى شتى الأعراض ذات الصياغة السحرية لتسود الموت وتفلت منه . فكان التخلي عن الإبداع الأدبي أمراً لا بد منه بالنسبة لها . ولم يكن ثمة مناص بالنسبة لها من أن تتجرد من أفئعتها ، وتقبل الواقع ، وتصبح عطوباً للخسارة والموت ، حتى تعود إلى الكتابة .

(١٧) . هذا الموضوع ارتبط بـ«سرقة» الطفل وعضو الذكر ، ولكنه يتعلّق علي أن أتابع في هذا الاتجاه .

١٣- التخلي عن الثدي الخارجي هو قبول بالكبر أيضاً

سأصف الآن بإيجاز جلسة مع المريضة نفسها انعقدت بعد ستين .

كانت تعلم منذ بعض من الزمن أنها كان عليها أن تتخلى عن التحليل في نهاية العام لأسباب ليست ذات علاقة بالتحليل . ووصلت إلى الجلسة وهي فريسة حزن كبير وذلك للمرة الأولى منذ أن كانت قد فهمت أن عليها أن تضع حداً للتحليل . كانت غثائانات خلال الجلسات السابقة قد حدثت لها ، وشعرت أنها مضطهدة من الناحية الداخلية وانهارت قواها . وبدأت تقول إنها كانت على عجلة من أمرها لرؤيتي خوفاً من أن يتحول حزنها إلى «مرض وخبث» . وكانت تفكر في نهاية التحليل ، وتتساءل إن كانت ستظل متعاطفة معي دائماً وإلى أي حد ستذكرني . وكانت تتساءل أيضاً إن كان ثمة أي تشابه بيننا . وثمة أمران ولدا لديها الرغبة في أن تشبهني : الإخلاص والقدرة على العناية بالآخرين هما اللذان كانت تعزوهما إليّ . وكان تأمل أن تكون قد تعلمتهما مني . وكان لديها الانطباع أيضاً أنني كنت شخصاً عادياً وكانت هذه الفكرة تجلب لها اللذة . وفسترت ما قالت أنه رغبة في أن تحباني وتوحد بي وكأنني ندي مغذٍ واقعي و«عادي» ، بالتقابل مع الوضع السابق الذي كانت قد استدخلت فيه ندياً أضعفت عليه الصفة المثالية ، ندياً قد تمحوك بالتالي إلى ندي مضطهد .

وأخيراً قصت عليّ الحلم التالي : «ثمة طفل صغير كان قد مات - أو ترعرع - ، وهي لم تكن تعرف أيّاً من الأمرين قد حدث ، وثدياها ، لهذا السبب ، مترعان بالحليب وكانت قد أرضعت الطفل من امرأة أخرى ثدياها ناضبان» .

وهاكم ما كانت دلالة هذا الحلم في مجال التحويل : كنت قد فطمته . نديي ناضب . ولكنها كانت قد حازت ندياً آخر وأمكنها أن تكون أما بدورها . فالطفل الصغير ، الذي «كان قد مات أو ترعرع» ، هو المريضة نفسها . إن الطفل الصغير يموت والمرأة الراشدة تحل محله . وفقدان المحللة

يولد الحزن والإثمية (فيما يخص خصوصيتها معي بصدد الطفل) والخصر (أتفلسح في أن تتذكرني؟). ولكن المقصود أيضاً تجربة تغني أناها - ثدياها مترعان بالحليب . ولم يعد عليها أن تكون تابعة لي .

وصرّحت في نهاية الجلسة : «تبدو الكلمات أنها وجدت مجدداً ضرباً من الدلالة ، إنها غنية» وأضافت أنها كانت مقتنعة بالقدرة على أن تكتب مجدداً «شريطة أن تظل حزينة بعضاً من الزمن ، دون أن تكون مريضة ولأن نكره الغداء» - أعني شريطة أن تفقدني بدلاً من أن تعتبرني مضطهداً داخلياً .

وكانت الكلمات قد وجدت دلالتها مجدداً وعادت الرغبة في الكتابة عندما كانت قد استطاعت أن تتخلى عن ثديي بوصفه موضوعاً خارجياً تستدخله . وكانت تستشعر هذا التخلي بوصفه موت الشدي - النضوب في الحلم - وبوصفه موت جزء من ذاتها - الجزء الطفالي - الذي يموت أيضاً عندما تكبر . وبمقدار ما كانت قادرة على أن تفقدني ، أصبحت الكلمات غنية بالمعنى (١٨) .

ومادة هذه المريضة أكدت الانطباع المستمد من تحليل كثير من المرضى الآخرين ، بمعنى أن تكون الرموز ينبغي ، حتى يتكلم بالنجاح ، أن يكون متجذراً في الوضع الكتابي .

١٤ - «إبداع الرموز والإبداع الرمزي يكوّنان ماهية الفن ذاتها»

إحدى المساهمات الأكثر اعتباراً ، التي قدمها فرويد لعلم النفس ، كانت اكتشاف الواقع الذي مفاده أن التصعيد نتيجة التخلي ، المكلفة بالنجاح ، عن هدف دافعي ؛ وأودّ أن أقترح هنا أن مثل هذا التخلي غير ممكن

(١٨) - لم أقدم هنا سوى دلالة الحلم التحويلية حتى لا أبعد عن موضوعي الرئيس . وكان مصدر هذا الوضع التحويلي لمحارب سابقة في مجال الفطام ، وولادة طفل جديد ، وتمنّي أن تكون المريضة - في الماضي - أمّاً طيبة - بالنسبة للطفل الجديد .

إلا من خلال عمل الحداد. والتخلي عن هدف دافعي أو عن موضوع من الموضوعات يكرّر التخلي عن الشدي ويحييه. ويمكنه أن ينجح - وكذلك هذا الوضع الأول - إذا كان بوسع الأنا أن تتمثل الموضوع، الذي ينبغي التخلي عنه بواسطة سيرورة من فقدان والتميم الداخلي. وأقصد أن مثل هذا الموضوع الذي تتمثله الأنا يتحوّل إلى رمز في قلب الأنا. ويتيح المجال كل جانب من جوانب الموضوع، وكل وضع ينبغي التخلي عنه في سيرورة النمو، لتكون الرموز. وتكون الرموز، من وجهة النظر هذه، نتيجة فقدان. والمقصود فعل مبدع يتطوي على الألم وعلى كل عمل الحداد. وإذا كان الواقع النفسي محسوساً و متميزاً عن الواقع الخارجي، فإن الرمز يتميز من الموضوع؛ إنه محسوس بوصفه إبداع الذات، والذات يمكنها أن تستخدمه استخداماً حراً.

وليس بوسعي أن أتوسّع هنا في مشكل الرموز؛ ولم أتكلّم عليها إلا بمقدار علاقتها بالموضوع الرئيس لهذا العمل الحالي. وهذه العلاقة موجودة بمعنى أن إبداع الرموز والإرصان الرمزي لموضوع من الموضوعات يكونان ماهية الفن ذاتها.

١٥ - تحمل الحصر الاكثابي علامة الفنان الناجح

أود الآن أن أحاول الإجابة عن السؤال التالي: أئمة، في سيكولوجيا الفنان الذي ينجح، سمة نوعية قد تميّزه من الفنان الفاشل؟ «ما الذي، في رأي فرويد، يميّز الشاعر والفنان من الحالم اليقظ العصابي؟» يكتب فرويد في مقاله المعنون «صياغتان خاصتان بمبدأي العمل الوظائف الذهني» مايلي: «يفلح الفنان في العودة من عالم الاستيهام إلى الواقع؛ ويستخدم مواهبه الخاصة ليكيّف استيهاماته ويجعل منها ضرباً جديداً من الواقع». ومن المؤكد أن بوسعنا القول إن لدى الفنان معنى عن الواقع دقيقاً. إنه عصابي على الغالب ويمكنه أن يكشف في أوضاع عديدة عن نقص مطلق في

الموضوعية؛ وهو مع ذلك ينمّ، من جانبيين على الأقل، على إحساس بالواقع نام إلى الحد الأقصى. وأحد هذين الجانبين ذو علاقة بواقعه الداخلي الخاص والآخر بمادة فنه. ومهما كان بروت عصائياً في تعلقه بأمه، وجنسيته المثلية، وربوه، إلخ، فقد كان لديه حدس واقعي بالعالم الاستيهامي الذي كان يسكنه وكان يعلم أن الأمر لا يعدو كونه عالماً داخلياً واستيهامياً. وكان يبدي ضرباً من الحدس المفقود لدى العصابي الذي يصدّع استيهاماته، ويكتبها، وينفيها أو يضعها موضع التطبيق. والجانب الثاني، حسن الفنان بالواقع بالنسبة لمادة فنه، هو تقييم متخصص جداً للواقع من حيث القياس، والحاجات، وإمكانات هذه المادة وحدودها، سواء أكان الأمر ذا علاقة بالكلمات، بالأصوات، بالألوان، أم بالصلصال. فالعصابي يستخدم مادته استخداماً سحرياً والفنان الفاشل يفعل الشيء نفسه. وإذا يعي الفنان الأصل عالمه الداخلي الذي ينبغي له أن يعبر عنه والمواد الخارجية التي يحوزها، فإنه يمكنه، بكل وعي، أن يستخدم المادة ليعبر عن الاستيهام. إنه يشاطر العصابي جميع صعوبات الاكتئاب غير المحلول، والتهديد المستمر بانتهيار عالمه الخارجي؛ ولكنه يختلف عن العصابي، بمعنى أنه قادر أكثر منه بكثير على احتمال الحصر والاكتئاب. والمرضى الذين وصفتهم كانوا عاجزين عن تحمّل الاستيهامات وضروب الحصر الاكتئابي؛ وجميعهم لجأوا إلى دفاعات هوسية تقود إلى نفي الواقع النفسي. فالمریضة أكانت تنفي في وقت واحد فقدان أبيها والأهمية التي كان يتخذها بالنسبة لها؛ والمریضة ب كانت تسقط اندفاعاتها على موضوع داخلي يرافق ذلك، بوصفه نتيجة، تصدّع الأنا واضطهاد داخلي؛ وكان المريض ج يتصرف على النحو نفسه وإن في حد أدنى؛ أما المريضة إ، فإنها كانت تنكص إلى آليتي التصدّع الفصامية والتوحد الإسقاطي اللتين تقودان إلى فقدان الشخصية والكف في استخدام الرموز.

وكان بروت، على العكس، يستشعر الحداد الاكتئابي كلياً. وذلك أمر كان يمنحه إمكان الرؤية في ذاته بحسّ الواقع الداخلي والخارجي على

السواء . يضاف إلى ذلك أن هذا الحسّ، حسّ الواقع، كان قد أتاح له أن يقيم علاقات مع الغير ويحافظ عليها بوساطة فنه . ويعوق استيهام العصابي علاقاته مع الغير التي يضع استيهامه خلالها موضع الإلحاز . وينسحب الفنان إلى عالم استيهامي، ولكن بوسعه أن ينقل استيهاماته إلى الخارج ويشاطر الغير بها .

١٦- أن يعيش المرء حالة المبدع النفسية عيشاً جديداً بصورة لا شعورية أساس اللذة الفنية

حاولت حتى الوقت الراهن أن أبين كيف أن أعمال ميلاني كلاين - ولاسيماً مفهوم الوضعية الاكتئابية لديها والاندفاعات إلى الترميم التي يولدها، وكذلك وصفها عالم الموضوعات الداخلية - تنشر ضوءاً جديداً على سيكولوجيا الفنان، والشروط الضرورية لنجاحه، وما يمكنه أن يكفّ فاعليته المبدعة أو يعييبها . وهذا الضوء الجديد المنتشر على سيكولوجية الفنان يساعدنا على فهم اللذة الجمالية التي يختبرها جمهوره . وإذا كان العمل الفني يكون الطريقة الأكمل والأكثر ملاءمة بالنسبة للفنان لتسكين الإثمية واليأس اللذين تسببهما الوضعية الاكتئابية ولترميم موضوعاته المدمرة، فليس ذلك إلا وسيلة من وسائل عديدة يحوزها الإنسان ليفلح في هذا الأمر . فمأمناً واقع مفاده أن عملاً فنياً يمنح مثل هذا الرضى جمهور الفنان؟ يزعم فرويد أنه «يفتتنا بواسطة اللذات الشكلية والجمالية» .

وعليتنا أول الأمر أن نميز اللذة الجمالية من لذائل أخرى عارضة يمكننا أن نستمدّها من الأعمال الفنية . ومثال ذلك أن الرضى الناتج بفعل التوحّد ببعض المشاهد أو بعض الشخصيات يمكنه أن يتدخل على نحو مختلف ويمكنه أن يحصل من فن جيّد كما يحصل من فن رديء . والأمر نفسه بالنسبة للاهتمام العاطفي الناشئ من الذكريات والتداعيات . فاللذة الجمالية في ذاتها، أي اللذة المستمدة من عمل فني - والوحيدة بمعنى أن المرء لا يمكنه بلوغها إلا بواسطة عمل فني - ثمرة توحّدنا بمجموع العمل الفني وبكلية

العالم الخارجي للفنان كما يبدو في عمله . وفي رأيي أن كل لذة جمالية تستتبع أن نعيش سيورة الإبداع لدى الفنان عيشاً جديداً بصورة لاشعورية . ونكتشف في فلسفة ديلتي مفهوم مايسميّه «nach-erleben»^(١٩) . وفي رأيي أن ذلك يعني أن بوسعنا فهم الآخرين بحسب سلوكهم وتعبيرهم ؛ فنحن نكون حالتهم النفسية والذهنية تكويناً جديداً بصورة حدسية ، ونحن نعيشهما بعدهم ، ونعيشهما مجدداً . وعلى هذه السيورة أطلق اسم «-nach erleben» . وذلك أمر يضي إلى أبعد ، يقول ، مما يكون الاستبطان قادراً على اكتشافه . ويبدولي أن هذا المفهوم يكافئ التوحد اللاشعوري . فانا أنطلق من مبدأ مفاده أن هذه الطريقة في عيش حالة المبدع الذهنية ، عيشاً جديداً بصورة لاشعورية ، أساس كل لذة جمالية .

وسأضرب مثال التراجيديا الكلاسيكية لأوضح حديثي . فالبطل ، في التراجيديا ، يصبح أنماً بجريمة : الجريمة كانت محتومة ؛ إنها جريمة «بريئة» ، وكان مسوقاً إلى ارتكابها . ونتيجة الجريمة ، أيّاً كانت طبيعتها ، هي دائماً دمار مطلق يبتلع وجوها أبوية وجوها طفلية . وهذا يعني ، أيّاً كان أصل النزاع - أوديب الملك يطرح ، على سبيل المثال ، نزاعاً تناسلياً - ، أننا ننتهي إلى أن نصل منه إلى صورة الاستيهامات التي تنتمي إلى الوضعية الاكتئابية الأقدم ، الوضعية التي تكون جميع الموضوعات مدمرة فيها . فما هي الآلية السيكولوجية لـ «nach-erleben» الخاصة بالسامع ؟ يبدو لي أنه يباشر توحدين ؛ إنه يتوحد هو ذاته بالمؤلف ويتوحد بمجموع المأساة بالعالم الداخلي للمؤلف . ويتوحد بالمؤلف خلال الفترة التي يواجه المؤلف فيها اكتتابه ويعبر عنه . وإذا بسطنا الأمر ، يمكن أن يتلخص ارتكاس السامع كمايلي : «دمر

(١٩) - هودجز ، هـ . أ . ، ويلهلم ديلتي ، نصوص مفتارة ومدخل إلى أعماله السومبولوجية والفلسفية ، لندن .

المؤلف، ضحية الحقيـد، كل موضوعاته المحبوبة كما فعلت أنا ذاتي واستشعر في نفسه الموت والقنوط مثلي . واستطاع مع ذلك أن يواجههما وأن يقودني إلى مواجهتهما؛ وعلى الرغم من الأطلال والدمار، فإننا، كلانا، نبقي أحياء، وكذلك العالم الذي يحيط بنا. يضاف إلى ذلك أن موضوعاته، التي أصبحت رديئة ومدمرة، كانت قد بُعثت وُحُلِّدت بفنه. وانطلاقاً من هذه الفوضى وهذا الدمار، كان قد أبدع عالماً بكرأ، كاملاً وموحّداً.

١٧- شكل العمل الفني ينبغي له مع ذلك أن يكون كاملاً

يبدو عندئذ أن ثمة عاملين يكونان أساسيين في روعة المأساة: واقع المباشرة بوصف جريء للاستيهام الاكتسابي بكل رعبه وواقع منع انطباع بالكمال والانسجام. فشكل المأساة «الكلاسيكية» الخارجي يتباين مع مضمونها تبايناً مطلقاً. إن هذه اللغة الشكلية، ووحدة الزمان والمكان والعمل، وهذه القسوة في القواعد، كل ذلك يكون، كما يبدو لي، برهاناً لا شعورياً على أمر مفاده أن النظام يمكنه أن ينبعث من الفوضى. فاكتماب الجمهور سيكون، لولا هذا الانسجام في الشكل، متيقظاً لامحلولاً. واللذة لا يمكنها أن توجد دون كمال الشكل (٢٠).

(٢٠) - يكتب روجر فراي قائلاً: «كل الأساسي في الصفة الجمالية مسألة شكل محض» وأنا أشترك في هذا الرأي؛ ولكنه يضيف فيما بعد: «الغريب هو أن ثمة في الظاهر خطراً من أن يعرف الفنان ذلك». وهذا الأمر غريب، بالنسبة لفراي، من جرّاء ضعف يلزم المدرسة الشكلية التي يمثّلها. والشكليون يستخفون بالعوامل الانفعالية في الفن. ففي رأي فراي أن الفن ينبغي له أن يفصل انفصلاً نهائياً عن الانفعال، فكل انفعال غريب في الفن وكلما تحرّز الشكل من الخلفية الانفعالية اقترب من المثالي. وما يجهله الشكليون هو أن الشكل في ذاته، والخلفية بالمقدار نفسه، تعبير عن انفعالات لا شعورية. فما يسعى فراي، بعد كليف بيل، «الشكل ذا الدلالة». وهو مصطلح يعترف أنه عاجز عن التحديد. هو الشكل الذي يعبر عن التجربة الانفعالية اللاشعورية ويجسدها. فالفنان لا يبحث عن أن ينتج شكلاً جميلاً أو حتى رائعاً، بل ينجز المهمة الأكثر أهمية، التي تكمن في أن يخلق خلقاً جديداً عالماً الداخلي، والشكل الحاصل تابع للمدى الذي يتوصل إليه إلى ذلك.

١٨ - الجمال والقيح ينبغي لهما أن يكونا موجودين في العمل

الفني

لكن هذه التجربة هل هي نوعية للعمل الفني الأساسي أم المسألة مسألة عنصر أساسي لكل ظاهرة جمالية؟ أعتقد أن بوسعي أن أعمم استدلالتي. وعليّ، من أجل ذلك، أن أُلجأ إلى مجموعة المصطلحات الأكثر شيوعاً، مصطلحات علم الجمال، وأن أطرح المشكل طرخاً جديداً بعبارات أخرى. والكلمتان اللتان سألجأ إليهما هما كلمتا «بشع» و«جميل». فـ«البشع»، في رأي ريكمان، في مقاله المعنون «طبيعة البشاعة والدفعة المبدعة»^(٢١)، هو الموضوع المدمر والناقص. و«البشع»، في رأي شارب^(٢٢)، هو المدمر، غير المتسق والمربط بتوتر صعب الاحتمال. وأفكر في أن آخذ بالحسبان وجهتي النظر هاتين قائلة إن «البشاعة» هي ما يعبر عن حالة العالم الداخلي الجيدة والسليمة وتحولها إلى أجزاء مضطهدة. ويبدو ريكمان مع ذلك أنه يشبه «الجميل»، عندما يقابله بـ«القيح»، بما هو سار من وجهة النظر الجمالية. ولا يمكنني أبداً، في هذا الأمر أن أكون موافقة. فالبشع والجميل ضربان من التجربة متقابلان؛ وإذا كان ينبغي للجميل مع ذلك أن يكون مرادفاً للرضى من وجهة النظر الجمالية، فإن عكسه ليس «البشع»، بل غير الجمالي، أو مالا يثير الاهتمام، أو ما يثير الملل. إن ريكمان يقول إن البشع يجعلنا نتراجع؛ أما أنا فأعلن أن البشع عنصر ذو أهمية قصوى وضروري لكل تجربة جمالية سارة. وليس مفهوم البشاعة من حيث هو عنصر سرور جمالي نادراً في فلسفة علم الجمال؛ إن الفنانين أنفسهم هم الذين، مع ذلك، عبروا عن هذا الرأي على النحو الأكثر وضوحاً. فوودان يكتب مايلي: «نحن نقول

(٢١) - في صحيفة علم النفس التحليلي العالمية، المجلد XXX، القسم الثالث (١٩٤٠).

(٢٢) - بعض جوانب التصعيد والهديان (١٩٣٠). «في بعض المحدثات اللاشعورية،

المتشابهة والمختلفة، التي تقود إلى تصعيد النفس الصرفة والعلم الصرفة» (١٩٣٥).

عمّا ليس له شكل محدّد، وغير سليم، وما يجعلنا نفكر بالمرض، والألم، والدمار، وما هو عكس الانتظام- علامة الصحة، إنه بشع. ونقول أيضاً عمّا هو غير أخلاقي، ومعيب، وإجرامي وكل شذوذ يولد الشر- نفس قاتل الأب، والخائف، والأناني، إنه بشع. ولكن ما إن يستحوذ على هذه البشاعة فتأن عظيم حتى يحولها على الفور- فهو، بضربة من عصاه السحرية، يجعل منها الجمال».

فما الذي يكون جميلاً؟ إذا حدّدنا الجميل مجدّداً بوصفه فئة داخل ماهو مرض من وجهة النظر الجمالية، فإن معظم المؤلفين ينضمّون إلينا ليقولوا إن العناصر الأساسية للجميل- الكلية والكمال والإيقاع- هي عكس البشع. والجميل يشبّهه ريكمان، بين المؤلفين المحلّين النفسيين، بالشيء البكر؛ وتعتبر إيلّا شارب الجمال إيقاعاً بصورة أساسية وتشبّهه بالرضى المحسوس في إيقاع الرضاع، والتغوّط، والعلاقات الجنسية الناجمة. وأضيف إليها إيقاع التنفّس وإيقاع ضربات القلب. ويبدو أن الإيقاع غير المضطرب لكلّ في حالة سكونة يناظر عالماً داخلياً في حالة سلام. ويتوصّل هيربرت، بين المؤلفين غير المحلّين النفسيين، إلى نتيجة مماثلة عندما يقول إننا نكتشف نسباً حسابية بسيطة وذات إيقاع تناظر الطريقة التي تكوّن بها والطريقة التي يعمل بها جسمنا عمله الوظيفي. ولكن هذه العناصر، عناصر «الجمال»، غير كافية في ذاتها. ولو أنها كانت كافية لجئنا للذة العظمى من تأمل دائرة أو من السماع لمجرد قرع طبل. وأعلن أن الجمال- بالمعنى الضيق للمصطلح- والبشاعة ينبغي لهما أن يكونا حاضرين معاً حتى تكون التجربة الجمالية كاملة.

١٩- البشاعة عنصر أساسي في العمل الجمالي

أودّ أن أعبّر على نحو آخر عن محاولتي تحليل المأساوي تبعاً للجمال والبشاعة. فـ«البشع» في المأساة، إذا تكلمنا بصورة عامة، هو المضمون، في حين أن «الجميل» هو الشكل. ويشكل البشع أيضاً، بصورة أساسية، جزءاً

من المضحك لا يتجزأ. فالمضحك هو البشع بهذا المعنى الذي مفاده أن التشديد، كما هو الأمر في الكاريكاتور، على سمة واحدة أو سمتين يدمر وحدة-توازن-الشخصية. والهزيمة، التي يفرضها على البطل المضحك عالم من الطبيعة نفسها، بشعة ومأساوية. فإلى أي حد يقترب البطل المضحك من المأساة، ذلك أمر ينجم عن واقع مؤداه أننا توصلنا مع مرور الزمن إلى اعتبار أبطال الماضي، الكبار المضحكين، وجوهاً مأساوية على نحو أساسي؛ وأولئك الذين لا يرون، خلال أيامنا هذه، في شايلوك أو فالتساف(*)، سوى شخصيتين مسليتين نادرون؛ لقد احتزنا الشعور بالمأساة المستورة. فالفارق بين المأساة والمهابة ناجم عندئذ عن محاولة مؤلف المضحك، الذي يبتغي أن يفصل عن مأساة بطله، أن يشعر بأنه متفوق على هذا البطل في ضرب من الدفاع الهوسي الذي يتوجّه النجاس. ولكن الدفاع الهوسي غير كلي إطلاقاً؛ والاكتئاب الأصلي متجلّ دائماً وعلى المؤلف، بالتالي، أن يقبله ويعيشه إلى حد كبير. ويعيش الجمهور مجدداً هذا الاكتئاب والخوف الذي يوحى به والهجوم المضاد للمؤلف، كما تعبّر عنها المهابة ونهايتها السعيدة.

والكشف عن هذا النحو في التغلب على الاكتئاب أكثر يسراً في الأدب -بمحتواه اللفظي الظاهر- منه في الأشكال الفنية الأخرى. وكما ابتعدنا عن الأدب، أصبحت المهمة عسيرة. فعلى الموسيقى، على سبيل المثال، أن ندرس إدخال ضروب النشاز، والتنافرات الصوتية، والتعديلات الجديدة على النظام القائم، التي تُعتبر على نحو ثابت بشعة إلى أن يحين اليوم الذي تُقبل فيه قبولاً كلياً. فالفن المجدد يُعتبر «عسيراً»، إنه يُقاوم، ويُفهم فهماً خاطئاً، ويُمحض كرهاً عنيفاً، ويُحتقر؛ إلا إذا رُفِع إلى درجة

(*) - شايلوك: الشخصية الرئيسة في رواية «ناجر البندقية» لشكسبير؛ وفالتساف: شخصية رئيسة في الكوميديا الغنائية، نصّ بواتو «م».

المثال في نطاق يمضي الإعجاب بعكس هدفه ويعرضه إلى السخرية .
وارتكاسات الجمهور هذه هي ، في رأيي ، مظاهر دفاع هوسي ضد ضروب
الحصر الاكتسابي التي يثيرها الفن . ويجد الفنانون ، دائماً على الغالب ،
أساليب جديدة في الكشف عن اكتساب مكبوت أو غير معترف به . يستخدم
الجمهور جميع وسائل الدفاع ضد هذا الاكتساب حتى تحين اللحظة التي يجد
خلالها الشجاعة في أن يتابع الفنان المجدد في أعماق اكتسابه ، ليشارك ، من
ثم ، في انتصاره .

ويبدو أن الفكرة التي مفادها أن البشاعة عنصر أساسي في كل تجربة
كاملة حقيقية بالنسبة للفن المأساوي ، والمضحك ، والواقعي ، أي بالنسبة ،
في الواقع ، لكل أصناف الفن المقبولة عادةً ، ماعدا استثناء وحيد . ولهذا
الاستثناء الوحيد أهمية كبرى .

٢٠- الجمال : رعب يكاد لا يكون محتملاً في رأي ريلك

ثمة ، ولاشك ، صنف من الفن ينطوي ، إلى أعلى درجة ، على كل
عناصر الجمال بالمعنى الضيق للمصطلح ، دون أوهى أثر من البشاعة على
ما يبدو . فجمال معبد البارتيون في اليونان ، أو تمثال البطل الرياضي رامي
القرص ، جمال كامل ، إيقاعي ، صاف . ولكن تقليدات الجمال الخالية من
الروح ، والإبداعات «الجميلة» ، كاملة أيضاً وذات إيقاع ، ولكنها لا تثير
سوى الملل على الإطلاق . فلا بد على هذا النحو من أن يكون ، في الجمال
الكلاسيكي ، عنصر آخر لا يبدو مباشرة .

ولكن نعود إلى مفهوم nach-erleben الذي يكمن في أن يستشعر المرء
ما يستشعره أحد آخر ، بوسعنا القول إن على الفنان ، حتى يحرك مشاعرنا
بعمق ، أن يدمج في عمله الفني تجربة من تجاربه العميقة . وتدل معارفنا
التحليلية جميعها - والمعارف التي نستمدّها أيضاً من أشكال الفن الأخرى -

على أن هذه التجربة العميقة ينبغي لها أن تكون مانسميه الاكتئاب، في العبادة، وأن الاندفاع لإبداع كل كامل أيضاً ينبغي له أن ينشأ من دافع ينزع إلى تجاوز اكتئاب قوي على نحو خاص. وإذا رجعنا إلى كلام الجاهلين بأصول الفن، فإننا نجد فيه تأكيد هذه النتيجة. إنهم يقولون إن الجمال الكلي يجعل النفس فرحة وحزينة معاً وأنه يطهرها. وأنه يوحى بالرعب. وكان الفنانون الكبار، أنفسهم، يعون على الدوام الاكتئاب والرعب المتجسدين في الأعمال الفنية ذات الجمال الكلاسيكي الذي لاتشوبه شائبة أبداً. فعلى فوست، عندما يمضي باحثاً عن هيلين، جمال كلاسيكي كامل، أن يواجه ضرورياً من الرعب لامثيل لها حتى يلعب حيث لا يوجد طريق، وعليه أن يواجه الصحراء اللامتناهية.

ويكتب ريلك: «ليس الجمال سوى بداية رعب لا يكاد يُحتمل».

وهكذا فإن كل عمل من أعمال الجمال يجسد، بالنسبة للمشاهد الحساس، تجربة الاكتئاب والموت المرعبة. وتكتب هانا ساش، في كتابها المعنون: الجمال، الحياة والموت، بصورة أخص على الجانب المرعب من الجمال؛ فتقول إن الصعوبة لاتكمن في فهم الجمال بل في تحمله، ويربط هذا الرعب بصفاء العمل الفني الكامل، بصفاته ذاته. وذلك مانسميه العنصر السكوني؛ إنه صافٍ لأنه يبدو غير متغير، أبدياً. وهو مرعب لأن ثباته الأبدى هو التعبير عن غريزة الموت. العنصر السكوني الذي يقابل الحياة والتغير.

٢١- العمل الفني هو الذي يخضع الموت للحياة

إنني أتوصل، بفعل مسيرة للفكر مختلفة كل الاختلاف، إلى نتائج مماثلة فيما يخص دور غريزة الموت في العمل الفني. وأكدت حتى الوقت الراهن أن العمل الفني ثمرة إجاز الوضع الاكتسابي وتصعيده وأن المفعول الناتج على الجمهور هو المفعول التالي: يعيش الجمهور مجدداً، بصورة

لا شعورية ، تجربة الفنان ويشاطره انتصاره بوصفه مبدعاً كما يشاطره تحرره النهائي . ولكن على الفنان ، حتى ينجز الاكتئاب ويعبر عنه تعبيراً رمزياً ، أن يعترف بغريزة الموت - في جانبها العدوانى وفي جانبها المدمر ذاتياً ، على حد سواء - ويقبل واقع الموت بالنسبة للموضوع وللذات . فإحدى مريضاتي التي تكلمت عليها سابقاً لم يكن بوسعها أن تستخدم الرموز لأنها كانت عاجزة عن إرصان الوضع الاكتسابى ؛ وكان هذا العجز ناجماً على نحو بارز عن واقع مفاده أنها لم يكن يمكنها أن تقبل ولا أن تستخدم غريزتها ، غريزة الموت ، ولم يكن بوسعها أيضاً قبول الموت .

ونقول بعبارة أخرى إن البشاعة - التدمير - هي ، بالنسبة للفرائز ، التعبير عن غريزة الموت ؛ والجمال - الرغبة في الاتحاد في الإيقاع والكل - هو التعبير عن غريزة الحياة . ونجاح الفنان يكمن في التعبير بلا تحفظ عن النزاع الذي يجعلهما متعارضتين وعن الصلات التي توحيهما .

تلك هي النتيجة التي أفضى إليها عمل فرويد في محاولتين من محاولاته ، مع أنه لم يعممها تعميماً يجعلها تنطبق على مجموع الفن . وإحدى هاتين المحاولتين تعالج مثال موسى لميشيل ألج ، حيث يبين على نحو واضح أن دلالة هذا العمل الفني هي الانتصار المتحقق على الغضب . ومحاولته الثانية المشار إليها هي تحليله موضوع الصندوقات الثلاث . ويشير فيه إلى أن من تغلب ، في الاختبار بين الصندوقات الثلاث - بين ثلاث نساء ، ترمز دائماً إلى الموت . ويعتبر كورديليا الملك لير (*) رمزاً من رموز الموت وفي رأيه أن الحل الذي تقدمه المسرحية يمنحه انتصار الملك لير النهائي

(*) - مسرحية درامية لشكسبير حرم فيها الملك لير ابنة - كورديليا - من بناته الثلاث من الإرث لمصلحة البنتين الأخريين اللتين طردته من قصره . وتستقبله كورديليا الفقيرة . ولكن الملك الشيخ ، الذي أصبح مجنوناً من الألم ، يتيه في العاصفة تصطحبه ابنته إلى أن حانت اللحظة التي تموت فيها كورديليا مستنقة في العاصفة . فيقضي الملك لير نحيبه فوق جثتها م.م. ٤.

على خوفه من الموت وقبوله هذا الموت . ويقول : «وهكذا الإنسان يقهر الموت حين يقبله فكراً . وليس بوسع المرء أن يتصور انتصاراً أعظم في إنجاز رغبة» .

والفنانون كلهم يبتغون الخلود ؛ فليست موضوعاتهم هي التي ينبغي أن ترتد إلى الحياة فحسب ، ولكن الحياة ذاتها ينبغي أن تكون أبدية . والفن ، من جميع النشاطات الإنسانية ، هو النشاط الأكثر قرباً من الخلود ؛ وللعمل الفني العظيم حظوظ في أن يفلت من التدمير والنسيان .

وتسوك للمرء نفسه أن الأمر هو على هذا النحو لأن نفي غريزة الموت ، في العمل الفني العظيم ، أقلّ مما هو في أي نشاط إنساني آخر ، ولأن غريزة الموت مقبولة فيه بأوسع مدى يمكن أن تكون فيه محتملة بالنسبة للمشاهد ، إنها بارزة وخاضعة لحاجات غريزة الحياة والإبداع .

هانّا سيفال

ترجمة عن الانجليزية س . م أبيليرا

الفصل الرابع

فرضية طاقة نفسية غير غريزية

يعرض إرنست كريس ، في المقدمة لكتابه المعنون التحليل النفسي للفن^(١) (١٩٥٢) ، خلافاً بين مايسميه «علم النفس التحليلي للأنثى» والعلوم الاجتماعية . وأتاحت منذئذ «دراسة الفن والسيرورات الإبداعية بالمعنى الأوسع للكلمة» ، إذ سهلت «العلاقات بعلم النفس التحليلي . . . تبلور الانطباعات المجموعة في العمل العيادي» .

وهكذا تندرج نظرية الفن التي أعدها كريس في سيكولوجيا الأنثى الأمريكية^(٢) ، التي ترتبط بها أسماء كريس ، هارتمان ، لوفنشتاين . وسنرى أن التصعيد ، في رأي المؤلف ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسيكولوجيا الأنثى ، من حيث أنه يتخذ نقطة انطلاق بعض الجمل - مع أنه يقاومها في مقدمته - التي خصصها فرويد في نصه «الأنثى والهوى» لتجرد الدافع المصعد من الصفة الجنسية ، ويستنبط منها كريس وجود طاقة حيادية تعمل في خدمة الأنثى ، ويستنبط منها أيضاً «أنثى مستقلة غير نزاعية»^(٣) . ويكتب

١ - المنشورات الجامعية الفرنسية ، مجموعة «الحيط الأحمر» . ومن هذا الكتاب نقبس المستخلص المعروف أولاً .

٢ - انظر كتاب الهوى ، الأنثى والأنثى العليا : الشخصية ومراجعتها ، ظهر في سلسلة كشوف التحليل النفسي على نحو شامل جداً ، وانظر مدارس التحليل النفسي (منشور في وزارة الثقافة) .

٣ - انظر دراسة هارتمان في كتاب الهوى ، والأنثى والأنثى العليا .

على هذا النحو في فصل المدخل إلى كتابه : «إننا على وشك أن ندرس نمو الأنا بالنسبة إلى العلاقات ذات النزاعات النموذجية فحسب ، بل بمقدار ماتنبعث قدرات الأنا ووظائفها من النزاع وتكتسب استقلالاً . وبهذا الصدد تؤدي مواهب الشخصية ، «فطريتها» ، «دوراً حاسماً» . ويكتب فيما بعد في الكتاب نفسه : «فكرة انصهار الطاقة الليبيدية والعدوانية تؤدي دوراً كبيراً في صياغة نظرية التحليل النفسي لدى فرويد . وثمة ، مع ذلك ، في دراسة الفاعلية المبدعة ، جانب خاص من هذا الشكل الأوسع يمكنه أن يبدو مفيداً ، أي فرضية أن ضرباً من تجميع الطاقة^(٤) ملائم لهذا الانصهار» .

وعندما يصف إرنست كريس سيرورة الإبداع ، فلإن إحدى أفكاره الرئيسية هي فكرة «نكوص في خدمة الأنا» . وقد أردنا أن نقارن آراءه برأي فرانسيس باش الذي كشف عام ١٩٦٧ ، في مقال من مقالاته ، عن عيوب مثل هذا التصور ، وطرح بعبارات واضحة مشكل طاقة نفسية فرضية غير غريزية .

النص الأول: إرنست كريس

واقع أن هذه الظواهر من نكوص الأنا تُصادف على الأغلب في الاستيهام أكثر مما تصادف بكثير في سيرورات التفكير تحت الشعورية ، يجعلنا نعتقد أن تفريغ شحنة الليبيدو والعدوانية في الاستيهام يمكنها على العموم أن تكون أكثر قرباً للهو من تفريغات شحنة الطاقة الحركية . فالهو يتناول إذا صح القول على وظائف الأنا .

ونكوص الأنا («إضفاء صفة الأولية» على وظائف الأنا) ، من وجهة

(٤) - إننا نمن الدهن نضع المصطلح بالحرف البارز .

النظر الطوبوغرافية، لا يتدخل في حالة ضعف الأنا فحسب - في النوم، والنعاس، والاستيهام، والتسمم، والدهان - بل يتدخل أيضاً خلال كثير من سيرورات الإبداع. وذلك ما جعلني أعتقد، منذ سنين، أن الأنا يمكنها أن تستخدم السيورة الأولية دون أن تغطي هذه السيورة عليها بالضرورة. وهذه الفكرة بُنى على الشرح الذي يطلقه فرويد على النكتة (١٩٠٥)، شرح تُعهد بحسبه فكرة تحت شعورية «إلى إرصان لاشعوري خلال فترة»، وتبدو أنها تشرح تنوع سيرورات الإبداع والابتكار، ولكن مشكل نكوص الأنا خلال سيرورات الإبداع ليس سوى مشكل خاص ينتمي إلى ميدان أكثر اتصافاً بأنه عام. ومن المفترض على وجه العموم أن الأنا، في بعض الشروط، تضبط النكوص وأن وظائف الدمج للأنا تقتضي انسحاب التوظيف من مجال أو من آخر، انسحاباً مؤقتاً وإرادياً، لتفوز فوزاً جديداً برقابة متقنة (هارتمان، ١٩٣٩، ١٩٤٧). ونظرية النوم، نظريتنا، مبنية على فرضية انسحاب عمائل للتوظيف. وتفترض الوظائف الجنسية، افتراضاً مسبقاً، تخطيطات نكوصية مماثلة ويكون العجز عن تعليق مشابه لرقابة الأنا عَرَضاً من أعراض معروفة جيداً لسمات وسواسية وقسرية.

١- هل تشرح الإبداع كمية الطاقة المقدمة إلى الأنا تحت الشعورية؟

ملاحظة المبدعين العيادية ودراسة التقارير الاستبطانية للتجارب التي أجريت خلال الفاعلية المبدعة تجعلنا نعتقد أننا نشهد هنا انزياحاً لتوظيف بعض من وظائف الأنا. وعلى هذا النحو يميز المرء على الغالب، في الإبداع، طور الإلهام وطور «الإرصان». ويتميز طور الإلهام بالسهولة التي بها يتلقى المبدع دوافع الهو أو مشتقاتها الأكثر قرباً. ويوسع المرء أن يقول، في حدود معينة، إن طاقات التوظيف المضاد تنسحب لتضاف إلى السرعة والقوة أو الشدة التي تتكون بها الأفكار تحت الشعورية. ويمكن أن تتعزز عقبة التوظيف المضاد، خلال طور «الإرصان»، فيتقدم العمل ببطء،

ويتوجه التوظيف نحو وظائف أخرى للأنا، كاختبار الواقع، والصياغة أو موضوعات تواصل أخرى. والتناوب بين الطورين يمكنه أن يكون سريعاً، ويرتجح أو يتدرج على مراحل طويلة.

وإذ نعزو إلى الأنا رقابة النكوص بعبارة الانزياح في توظيف وظائف الأنا، وظائف يمكنها أن تكون موحدة أو متعارضة على أنحاء شتى، فإننا نحصل على إطار مرجعي يمكنه، في الحالة الراهنة لمعارفنا، أن يكون مفيداً لأسباب شتى. فلنفحص على سبيل المثال انزياح التوظيف بين وظيفة الأنا الإدراكية (منظومة الإدراك) والفكرة تحت الشعور. إن الفرد الذي تستغرقه فكرة تحت شعورية يولي محيطه أهمية أقل. وقد أطلق على هذه الاستيهامات الغامضة وصفاً غير مؤات، إذ يشبهها بعضهم بأفول الانتباه أو، كما يقول فرويد، بانصراف الانتباه بفعل الاستيهام. ويبدو أننا توصلنا في هذه المرحلة إلى أن نفهم مشكلاً فهماً أكثر صحة وعمقاً. والأمر المقبول على وجه العموم يكمن في أن السيرورات تحت الشعورية تصبح شعورية بفضل التوظيف الإضافي. ونحن نعلم الآن أن ثمة ضرورياً متغيرة من الشدة في التوظيف الإضافي. فعندما تنصرف الطاقة عن الوظيفة الإدراكية للأنا لمصلحة الاستيهام، فإن هذا الانصراف لن يقود حتماً إلى الشعور، بل يقود فقط إلى تكثيف في السيرورة تحت الشعورية. ذلك أن الانبعاث في الشعور منوط بشروط أخرى أيضاً.

ويعتقد على وجه العموم أن الوظائف الآلية للأنا تنطوي على نموذج خاص من السيرورات تحت الشعورية التي لا تصبح شعورية إلا في حالة الحظر أو بسبب ضرورات أخرى (هارتمان، ١٩٣٩). وليس الشعور، في هذا الأمثلة، كفسيلاً بتحسين الوظائف: بل، على العكس، تقدم الاستجابات الآلية (العادات) في سباق السيارات، على سبيل المثال، أو في استعمال الأدوات، فوائد مؤكدة. كذلك الانتقال من الشعور إلى تحت

الشعور يمكنه أن يشرح تجربة التصفية التي تحدث عندما يبدو الحل فجأة، في أعقاب تركيز كثيف، إذ تلي هذا الحل مرحلة من الراحة. ونحن، باختصار، ندلي بالفرضية التي مفادها أن التوظيف الإضافي للفاعلية الذهنية تحت الشعور المتضمن ضرباً من كمية الطاقة المنسحبة من عالم الموضوعات لمصلحة الأنا. من نظام الإدراك إلى الفكرة تحت الشعورية. يشرح بعض الإنجازات المدهشة التي تحقّقها الحياة الذهنية^(٥).

٢- تفريغ الشحنة بفعل الاستيهام ينبغي له أن يحدث دون إثمية

وصف السيرورات الفكرية بمصطلحي التوظيف وتفريغ الشحنة سيكون أكثر صواباً بقدر ما نستند إلى بعض ارتكاسات الأفراد الذين يحتازون الشعور باستيهاماتهم تحت الشعورية أو بنتيجة تفكيرهم تحت الشعورية^(٦).

ومزايا الاستيهام كثيرة. فعندما يقودنا الاستيهام بعيداً، لانعاني على وجه العموم خجلاً، ولا شعوراً بالإثمية. خجلاً، على سبيل المثال، من كوننا عزونا إلى أنفسنا بعض سمات القوة الكلية الطفولية، وشعوراً بالإثمية لأن الاستيهام ربما كان غير رحيم ويعادي المجتمع. وبوسع المرضى أن يستشعروا الخجل أو الإثمية عندما يروون استيهامات من هذا النوع، مع أنهم لم يعانون شيئاً حينما كانوا يعيشونها أو يتذكرونها. فليس لدى المرء الشعور بأنه مسؤول عن استيهاماته الخاصة.

ونحن ندلي بالفرضية التي مفادها أن الأنا، في الاستيهام، تسحب توظيف بعض من وظائف الأنا العليا. ولاتتيح لنا معرفتنا وضوحاً أكبر.

(٥) - قدم دولاكروا (١٩٣٩) خلاصة وصفية جيّدة لهذه الإنجازات. واغتنى الأدب حديثاً من ملاحظات مدهشة في مجال الاختراع في الرياضيات؛ انظر هارتمان (١٩٣٩) ومارك كولوش (١٩٤٩).

(٦) - لن نأخذ بالحسبان هنا مجموع الارتكاسات على «المصير الشعوري»: فة النفي والشعور بالغرابة على سبيل المثال مستبعدان على نحو مقصود.

وحاز بعضهم الانطباع بأن الأنا المثالية تفقد بعضاً من أهميتها بالنسبة للفرد، وتفرض^(٧) نفسها ميول العقاب للأنا العليا على بعض الأفراد الذين تشكل إجراءات العقاب الذاتي جزءاً لا يتجزأ من الاستيهاام بالنسبة لهم. أما بالنسبة لآخرين، فإن التوظيف الإضافي للأنا المثالية يسود، في حين أن وظيفة النقد الذاتي في الملاحظة تبدو أنها متناقضة.

. وغفران الإثمية التي يثيرها الاستيهاام كامل عندما لا يكون الاستيهاام الذي نتابعه استيهاامنا. وعلى هذا النحو يُشرح دور شاعر القبيلة في المجتمع البدائي ويشرح إلى حدٍّ معين دور التخيل، والدراما، إلخ، في مجتمعنا. ويسلك المرء، دون إثمية، أية إمكانية في تفريغ الشحنة أو التنفيس. وتؤكد دراسة معمقة لفينومينولوجيا التجارب الذاتية المرتبطة بالاستيهاام، ذي النشأة الذاتية أو المستعار، أن عواطف الانفراج (الموقت أو المديد)، أو عواطف الإشباع (والتقزز أخيراً) يشرحها بسهولة علم النفس الدينامي المؤلف لدينا.

٣- تفريغ شحنة الطاقة الحيادية واللذة الوظيفية

ويبلغ المرء عاطفة من الانفراج وتفرغ الشحنة، شبيهة بتلك التي يحدثها الاستيهاام، بفعل حل مسألة من المسائل، عندما يفلح جزء من التفكير تحت الشعور في الوصول إلى نتيجة شعورية مرضية. والارتياح المؤكد الذي يرافق عادة حل مسألة من المسائل يوصف على أنه العموم بأنه عاطفة متمتع من السيادة على الذات، والانتصار الناجم عن إنجازات ترتبط بمصالح الأنا (هارتمان، ١٩٥٠)، بعواطف حب الذات التي تقلص التوتر بين النفسي، تؤثر بين الأنا والأنا العليا، على سبيل المثال، إلخ. وسيكون أيضاً من المفيد أن نعتبر أن حل المسائل - في كل ميادين الإبداعية - يمكنه أن يفضي إلى اللذة بفعل تفريغ الشحنة، شحنة الطاقة الحيادية المستخدمة في

(٧) - بوسننا أيضاً أن نقول، بالتناوب، إن الطاقة التي تُصنف عليها صفة الحياد مسحوبة من الأنا العليا، في حين أن الطاقة العدوانية تظل موطئة وتفرود إلى انعدام اللذة في الاستيهاام.

بحث الفكر المبدع^(٨). وليس في هذه الملاحظة الموضوعية شيء جديد ،
 لا في التحليل النفسي ، ولا في علم النفس . ويلجأ إليها المرء وكأنها لذة
 وظيفية . وفي العصر الذي كان فرويد قد انكب على بحوث في سيكولوجيا
 الفكر ، صرح في نصه النكتة وعلاقاتها باللاشعور : «عندما لا تنصرف حياتنا
 النفسية فعلاً بهدف بعض من الإشباع الذي تصبح الحاجة الماسة إليه
 محسوسة ، فإننا نتركها تنصرف لتفوز باللذة . ونحاول أن نفوز باللذة انطلاقاً
 من فاعليتها نفسها » . وليس ثمة أي شك في أن الفاعلية التي يرجع إليها فرويد
 هي ، قبل كل شيء ، تفريغ شحنة بعض من كميات الطاقة ، كميات أضفي عليها
 الحياد . وكان إعداد هذه النظرية يبدو أنه يقود إلى أفضل فهم للتجربة الفنية .

أرنيسـت كريس

النص الثاني: فرانسيس باش

١ - هل يوجد حقاً طاقة حيادية في خدمة الأنا؟

إنه لأمر مشروع أن نرفض الاعتقاد الذي مفاده أن الفرد ليس سوى
 المحور المفترض للغرائز ، وأن العالم الخارجي ليس سوى الشاشة المفترضة
 التي تنبسط عليها أو تقفز مجرد إنتاجات تمثلها الصور لهذه الغرائز نفسها .
 وبما أن الفرد يؤثر فيه العالم الخارجي ويتكيف معه ، لأنه يحقق هويته ، فإنه
 لأمر مشروع بالقدر نفسه أيضاً أن نبذل الجهد لشرح هذه الآثار الحاسمة ،
 والتأثيرات ، وهذه الردود السريعة ، وتلك التسويات . وذلك يفترض أن
 نأخذ بالحسبان الوظيفة الإدراكية التي لا يتضمنها مفهوم الغريزة ، والفاعلية

(٨) - وإذا تكلم على تفريغ ، يمكننا الكشف عنه ، لشحنة طاقة حيادية ، فإننا نسلّم أن هذه الطاقة
 لا تحتاج إلى أن تكون مرتبطة على نحو مثالي - أي على نحو كلي - وأن درجة حركية الطاقة
 وإضفاء الحياد عليها يمكنها أن تكون ، ضمن بعض الحدود ، متغيرات مستقلة (هارتمان ، ١٩٥٠) .

الموجهة أو المراقبة التي ليس بوسع المرء أن يردّها إلى أية غريزة من هذه الغرائز إذا نظرنا إليها بمعزل عن الغرائز الأخرى . ذلك ما يبدو لنا أنه كلام هـ. هارتمان^(٩) ، فهو على التمام في خطأ البحث الفرويدي . والسعي إلى أن نمنح مفهوم الأنا واقعاً إذ نفصل في بنيته ، ونعترف ، على نحو متلازم ، بحقيقة العالم الخارجي ومفعولاته على تطور هذه الأنا ، هو إذن مشروع مبدأه يستحق الثناء . فليس الواقع بالتأكيد ، برمته ، كامن في تركيب الغرائز العمياء ، المغفلة ، التي تعمل عملها الوظائف في دارة مغلفة أو شبه مغلفة .

ونحن نقترح أن نفحص إن كان هذا الهدف قد بلغ ، ولنفحص أول الأمر ، بما أن هـ. هارتمان يعلن صراحة أنه يتسبب إلى فرويد ويستند إلى بعض نصوصه ويعرض أعماله هو على أنها تعميق لدراسات الأنا لدى فرويد ، إن كانت المسألة مسألة نسب حقيقي أم مجرد قرابة وإلى أية درجة .

وأحد الموضوعات الرئيسة ، إن لم يكن الأكثر أهمية في مؤلفات هارتمان ، يكمن في التأكيد المتكرر لوجود طاقة حيادية في النفس لخدمة الأنا ، والصفة «حيادية» تجد نفسها هنا أنها تحدّها ثلاثة مصطلحات أخرى أطلقت بوصفها مترادفات : «التجريد من الصفة الجنسية» ، «التجريد من الصفة العدوانية» ، «التجريد من الصفة الغريزية» .

ويدعم مؤلفنا تأكيده في عدة مناسبات ، إذ يستشهد بنص الأنا والهو (الفصلان الثالث والرابع) ونص الكفّ، العرض والحصر (الفصل الثالث) . والحال أن فرويد ، حسبما نعلم لم يستخدم ، في هذين النصين ولا في أي مكان آخر ، مصطلح «التجريد من الصفة الغريزية» وذلك لسبب يتجاوز بكثير مشكل المفردات اللغوية ، سبب يكمن في أن فرويد لم يتصور طاقة نفسية ليست غريزية . فالطاقة الحيادية أو المجردة من الصفة الجنسية التي يشير

(٩) .انظر الهو ، الأنا والأنا العليا : الشخصية ومراجعها ، في للجمرع ذاتها (ملاحظة لجنة الإشراف) .

نفسية ليست غريزية . فالطاقة الحيادية أو المجردة من الصفة الجنسية التي يشير إليها في هذه النصوص تظلّ "الليدو"، الذي يحتفظ بسلطة «الربط والتوحيد» وفق عباراته الخاصة . والإيروس منشأها دائماً، فهي وإن لم تعد غريزة جنسية، تظلّ غريزة الحياة . إن لها إذن ثغراً من أنماط العمل خاصاً بها، ويوسعنا القول إن لها شكلاً . وبما أن فرويد لما يتصور تصعيداً ممكناً للعدوانية (ذلك أمر سيكون في كتابه *حسر في الحضارة*)، فإن ثمة تموجاً يظلّ قائماً في تفكيره حول تحول محتمل لطاقة متجردة من الصفة الجنسية للدوافع العدوانية إلى طاقة جنسية والعكس بالعكس . أما فيما يخصّ الطاقة التي تتجلى، فإنها لا يمكنها أن توصف إلا بمثابة تعبير عن غريزة أساسية مع كل مآلها من خصائص، ولا سيما قدرتها على التأليف .

٢- ما تكشف عنه نصوص فرويد

ثمة، من جهة أخرى، نصّ ظهر في وقت أكثر تأخراً (تحليل منته وتحليل طويل الأمد، الفصل السادس) يكمل فكرة فرويد؛ إنه يرجع الميل إلى النزاع في الأنا إلى غريزة الموت؛ والحال أن هذا الميل إلى النزاع ليس عرضاً، متواتراً ولكنه يمكن تجنبه، ناجماً عن قصور في التحييد كما يبدو أن هارتمان يعتقد؛ إنه منقوش في طبيعة الأنا، شأنه شأن الميل المعاكس . «إن بوسعنا أن نشرح غنى التعددية في ظاهرات الحياة، شرحاً على سبيل الحصر بالعمل التنافسي أو العمل المتعارض بالتبادل لغريزتين أوليتين: الإيروس وغريزة الموت، لا بغريزة واحدة منهما أبداً» (١٠) .

ولكن ألم يأخذ فرويد بالحسبان حالة أولية للأنا، متميزة من الهو، نسيجها غير الغريزي يجسّد مسبقاً استقلال الأنا المتكوّنة؟ فلنرجع إلى جملة استشهد بها هارتمان (١١): «اعتبار فكرة ضرب من التحديد لا اتجاه التطور في

(١٠) - كفت، *هرفى وحصر* .

(١١) - تحليل منته وتحليل طويل الأمد، ترجمة بيرمان . ولستر هارتمان هذه الجملة في نصّ «التأثيرات المتبادلة في هو الأنا والهو» .

ميول الأنا التي لا تزال غير موجودة وفي ارتكاساتها، أمراً محتملاً، لا يعني أن نثمن الوراثة تشميناً عالياً صوفياً». ونحن لا نجد في هذه السطور أي تأكيد مفاده أن نواة الأنا، في الأصل، حاضرة فعلياً في الهو - ولا حضور طاقة غير غريزية. ومن المتعذر أيضاً أن نرى في هذه الأسطر ذلك التحديد المسبق لأننا مزودة بطاقة «مجردة من الصفة الغريزية». وتطور الميول يعني هنا: تجرد طاقة جنسية أو عدوانية في البدء من صفتها الجنسية أو العدوانية.

فما هي الأنا والهو، في رأي فرويد، ماهية واحدة، والأنا ليست ببساطة سوى مستقبل الهو، فإن يكون هذا المستقبل ذا تحديد مسبق جزئياً أمر لا ينطوي على استقلال أصيل للأنا، ولا على أن تكون طاقة مختلفة عن طاقة الهو التي تُشتق الأنا منه وتغذي هذه الأنا.

ولندكر كذلك نص النفي حيث تُدرس على وجه الضبط فاعلية فكرية متميزة إلى حد كبير: الحكم، الذي ينبغي لطاقة مجردة من الصفة الغريزية، في رأي هارتمان، أن تدعّمه وحدها في حين أن فرويد يربط الإيجاب بالأيروس والنفي بغريزة الموت. فالطاقة الحيادية التي يقول بها هارتمان مختلفة إذن كل الاختلاف عن الطاقة في رأي فرويد، ولا يمكنهما أبداً أن تلتقيا ذلك أن كل النظرية الأخيرة للفراتز تفصل بينهما.

فكيف يمكننا في الواقع أن نتصور طاقة غير غريزية في الأصل أو يمكننا أن تصبح كذلك إذا كان الإيروس وغريزة الموت يسومان كل شيء؟ وبما أن الميل إلى المعارضة موجود في كل مكان، شأنه شأن الميل إلى التوحيد، كيف نتصور، بالإضافة إلى ذلك، أن سلوكاً وحيداً مهماً كان متطوراً، قطاعاً واحداً من قطاعات الشخصية، مهما كان موقعه عالياً في تسلسل الواقع، يكون، أو يمكنه أن يصبح، حيادياً من ناحية النزاع إذا تبيننا مجموع النظرية الفرويدية.

ومفهوم الطاقة الحيادية الفرويدي لم يستطع أن يولد في رأينا إلا داخل النظرية الأخيرة للفراتز وبفضل ظهورها: والواقع أن مقترحاً دافعياً كان يمكنه في الواقع، انطلاقاً من تلك اللحظة، أن يكون متطوراً لاجنسياً

ولاعدوانياً وهو يحتفظ في الوقت نفسه بطبيعته الغريزية بالمعنى الفرويدي .
ويكمل هارتمان المسيرة العاكسة، إذ يقتلع مفهوماً من تربته المفهومية، من
منظومته التي تحتويه وتجعله ممكناً، منظومة ينبذها من جهته ؛ وذلك لا يمكنه
أن يحدث إلا بالتخلّص من الجذور . إنه لأمر ذو دلالة أن مصطلح طاقة
حيادية لم يكن فرويد قد استخدمه قط في مرحلة التقابل بين الغرائز الجنسية
وغرائز الأنا، تقابل يبدو أن هـ . هارتمان ظلّ على وجه الضبط متعلقاً به .

٣- التجرد من الصفة الجنسية : طور تمهيدي للتصعيد

يبدو لنا مثال التصعيد^(١٢) أنه جدير بتوضيح هذه الملاحظات على
نحو أكثر دقة . ولهذا المفهوم، لدى فرويد، غنى كبير لأنه احتفظ معاً بالسمة
الغريزية (الليبية أو العدوانية)^(١٣) للدافع، الذي طرأ عليه ضرب من
الانعطاف، مع تحديده التناسلي وبالقيمة الاجتماعية والثقافية للأهداف
والموضوعات طوال تأليفه .

وعلى غناه أيضاً تشهد المشكلات التي يطرحها فرويد بشأنه دون أن
يحلّها حلاً نهائياً . وأول هذه المشكلات مشكل درجة الفهم التي ينبغي
الاعتراف بها لهذا المفهوم . أينبغي لنا أن نضمّنه كل العواطف غير الجنسية
صراحة : الاجتماعية وعواطف الصداقة والحنان؟ أينبغي لنا أن نضمّنه
التكوينات الارتكاسية؟

وأخيراً مشكل النشوء . فهل التصعيد نهاية تطور عفوي للدوافع قبل
التناسلية (مع معاملها من العدوانية) التي لم تكن قد كُبتت ولا اندمجت في
المركب التناسلي، أو أن هذه الدوافع ينبغي لها أن تمرّ في ضرب من الاختبار
المطهر في الأنا حتى تستخدمها؟

ذلكم هو السؤال الذي يطرحه فرويد على نفسه في الفصل الثالث من

(١٢) - ملاحظات في نظرية التصعيد، دراسات علم النفس التحليلي في الطفولة، المجلد العاشر .

(١٣) - منذ ظهور كتاب حصر في الحفاوة .

نصّ الأنا والهو: «مسألة أن نعرف إذا كنا لانجد أنفسنا هنا أمام وسيلة» (١٤) التصعيد الأعم، إذا كان كل تصعيد لا يتمّ بوساطة الأنا التي تحوّل الليبيدو الجنسي المتجه نحو الموضوع إلى ليبيدو نرجسي وتفرض عندئذ على هذا الليبيدو أهدافاً مختلفة».

ويستنتج هارتمان أن الليبيدو، في رأي فرويد، قد أصبح على هذا النحو، ويظلّ، غير غريزي، وذلك تفسيريّ دولنا خاطئاً كلياً ولا يعارض روح النصّ فحسب، بل يعارض حرفيته ذاتها. هذه السطور التي تنصّ: «يكننا القول إنها (الطاقة المجردة من الصفة الغريزية) مصعّدة، بهذا المعنى» (١٥) أنها جعلت القصد الرئيس للإيروس، الذي يكمن في الجمع والربط، وفي تحقيق الوحدة، قصدها الخاص...، تعني أن بوسعنا أن نعتبر الطاقة المجردة من الصفة الجنسية مصعّدة لأنها فقط تظلّ غريزية.

يضاف إلى ذلك أننا نتيّج، إذ نرجع إلى الفصل الثالث ولاسيما إذا احتفظنا حاضراً في ذهننا مجموع النصوص التي تعالج التصعيد، أن المفهوم يشتمل على مفهوم التجردّ من الصفة الجنسية الذي يتّصف على الأكثر أنه حالة خاصة من حالات التصعيد» في حين أن الأمر على العكس بصورة واضحة في رأي هارتمان: ليس التصعيد بالنسبة له سوى ضرب من التجردّ من الصفة الجنسية.

ولكن التجردّ من الصفة الجنسية، إذا نظرنا إليه عن كثب لدى فرويد، ليس في حقيقة الأمر نموذجاً من التصعيد بين نماذج أخرى، إنه مايسبق التصعيد، طور تمهيدي لسيرورة ربما ليست مع ذلك ضرورية دائماً، ولن يظهر التصعيد على أية حال إلا عندما «تكون الأنا (قد فرضت) على الدافع أهدافاً مختلفة».

(١٤) - نحن الذين وضعنا الكلمة بالحرف البارز.

٤ - طاقة حيادية يصعب تصورها جداً

إذا كان أي من هذه الأهداف ليس اللذة الجنسية، بل فاعلية واقعية أو استيهامية دائماً، حيث اللذة الناقصة «التمهيدية» تابعة، فكيف والحال هذه نتصور هذه الفاعلية إلا على أن قاعدتها الرغبات التي فقدت سمتها الجنسية الفظة أو العدوانية ولاشك، ولكنها التي ظلت غريزية ونوعية وفق مصادرها السابقة على التناسلية. فالرسم الزيتي، والنحت، والتأليف الموسيقي، والكتابة، وحتى الملاحظة، والتفكير، والحكم، لا يمكنها أن تُفهم إلا بالرجوع إلى الدوافع الفمية، الشرجية، الإحليلية، ودوافع المشاهدة، وحب العلم، إلخ^(١٦).

وأخيراً، إذا أخذنا بالحسبان نظرية الغرائز، النظرية الأخيرة، ونظرية النفي على نحو أكثر دقة، فإن علينا أن نؤكد السمة المتشابهة للفاعليات المصنّعة التي تكمن بصورة أساسية في التقسيم وإعادة التأليف دون نهاية.

ويرى المرء إلى أي حد تبدو المواقف مختلفة. فقيمة الأهداف والموضوعات لا ينظر إليها هارتمان أنها غير مرتبطة بمعنى التصعيد ارتباطاً ضرورياً فحسب، بل إن الخصوصية الدافعية مستبعدة، والاستمرار التكويني مقطوع، والتشابك يُعتبر غريباً عن المفهوم؛ وثمة حالة تحضيرية فرضية، شرط مسبق، «وسيلة»، اعتبرها هارتمان كل التصعيد ورده إلى حالة خاصة من التجرد من الصفة الجنسية (أو من الصفة العدوانية)؛ ولكن طبيعته الغريزية، وذلك هو الأمر الأكثر جدارة بالملاحظة، منفية بصورة قاطعة. وتظل طاقة يصعب تصورها جداً.

ومن المؤكد أننا لانحكم على نظرية بناءً على ماتختلف به عن نظرية أخرى، مهما كانت ذات اعتبار. فنحن استطعنا أن نقارنهما لأن ه. هارتمان يعلن دائماً انتماءه إلى فرويد ويعرض أعماله بوصفها تكمل نظرية فرويد. لقد أن الأوان لفحص بعض العناصر من نظرية هارتمان في ذاتها.

(١٦) - انظر على وجه الخصوص ذكرى من ذكريات ليرلارد در ليسي.

كيف نتصور طاقة نفسية محدّدة بالسلب، طاقة لاصفة لها، لاجنسية، ولاعدوانية، محرومة بالإضافة إلى ذلك من كل سمة خاصة بالإيروس، كما هي محرومة من كل سمة خاصة بغريزة الموت، وليست، ولتؤكد ذلك، موصوفة على أي نحو آخر. ذلك أمر يبدو متعلّزاً لأن هذه الطاقة غير معروفة إلا بعمل^(١٧) الفرد وفي عمل الفرد؛ والحال أن هذا العمل لا يظهر إلا على صورة معيّنة ووفق نمط معين. فالطاقة لاتعمل عملها الوظيفي إذن بالمصادفة ولافي خدمة ضرب من حرية الفرد المطلقة، إنها تقوم بعملها وفق بعض القوانين، وتحكمها بعض المبادئ وتنطوي على بنية معيّنة. فهل تعمل وفق التجاذب والتنافر، وهما قوتان متعاكستان ومترابطتان؟ فرويد يعتقد ذلك: ونحن أيضاً. وإذا كان المرء، وهو لايعتقد اعتقاد فرويد، لايقترح أية فرضية أخرى للنحو الذي تعمل عليه هذه الطاقة، فذلك لايعني فقط أنه تخلى عن شرح الكيف لممارسته، بل يعني إنكار وجود ضرب من الكيف. إنه أمر يستتبع أن الأنا يكتننها أن تستخدم طاقتها على أي نحو كان، وأن إمكاناتها على هذا المستوى غير محدودة.

وليست دراسات ه. هارتمان محرومة من اهتمامات بنوية. ولكن وصف المنظومات النفسية، وبيان علاقاتها المتبادلة، ليسا شرحاً لوجودها، ولالعلاقاتها، ولالعملها الوظيفي. وقدرة الأنا على التأليف ليست مشروحة.

وإذا كانت الأنا الهارتمانية قد احتفظت بالطاقة، فإنها فقدت الأداة النفسية التي لجعل عملها مفهوماً. فأن تكون هذه الأداة، هذا الضرب من الجهاز المحرك اللامادي، متماهية مع منظومة الغرائز التي تصوّرّها فرويد، أمر يظلّ موضع نقاش، فكيف نسأها مع ذلك في تحليل النفس؟

(١٧) - نحن نأخذ كلمة «عمل» بالمعنى الأصم، المعنى الذي يطلقه فرويد عليها عندما يقول عن الدافع إنه لاهل دائماً، حتى حينما يكون هدله سليماً.

إن هذه الأداة تفرض نفسها على الملاحظة شأنها شأن الجملة العظمية العضلية التي تمثل الشبيه الجسمي لها، بل تجسدها أيضاً. ذلك أن ما يسميه فرويد غريزة، بدءاً من نصبه ما وراء مبدأ اللذة، لا يمكنه إلا أن يوحد أو يفصل، مهما كانت عملياته معقدة، ولكنه لا وجود لعمليات نفسية لا يكون محرّكها، شأنه شأن العضلة التي لا يمكنها سوى أن تتقلص أو تتمدد والعظم لا يمكنه سوى أن ينثني أو ينبسط، ولكننا، على الأقل، لا نتحرك ولا نحرك الأشياء إلا بوساطتهما.

٥- البرهان على عقم مثل هذه الطاقة

نحن نواجه هنا عنصراً أساسياً من عناصر اصطلاح (١٨) الذات، عنصراً هو العنصر نفسه لنجوعها.

ونحن لانتقد لهذا السبب أن بوسعنا أن نعزو إلى طاقة غير غريزية أو هي مهمة؛ والحال أن هـ. هارتمان يعزو إليها عدة مهمات وذات أهمية: تعليق تفريغ الشحنة، بناء الحاجز لمقاومة المثيرات، إذراك تكوين الموضوع، معنى الواقع، الفكر، العمل، التصعيد. إن وسيلة المعارضة، والتقسيم، والفصل، والإثبات، والقبول، هي قوة تظهر دائماً ووفق اتجاه مزدوج فقط. والطاقة التي لاتعمل عملها الوظائف وفق أي اتجاه لاتظهر وبالتالي لا وجود لها بدقيق العبارة. ومع ذلك إنما يتصورها هارتمان على هذا النحو تماماً.

ولكنه يرى أن دفاعات الأنا، التوظيف المضاد: الصراع على سبيل المثال، لا يمكنها أن تقبل طاقة أضفي عليها الحياد كلياً، فهو يمنحها إذن بقية عدوانية، في تعليق على نظرية التحليل النفسي للأنا. ، عندئذ يطرح نفسه

(١٨) - نمة توضح هنا ينبغي أن تدلي به. فالمقصود اصطلاح مكون للذات بصورة عامة دون تمييز للعيشية بالعمى السارترى. الذات هي على هذا النحو لاعلى نحو آخر. ولا سيما بفعل ثبط عملها الغريزي (كما هي أيضاً بفعل ضرورة استخدامها كمات الطاقة الممنوحة لها). ومسألة أن نعرف إن كان هذا العنصر خاضعاً لاصطلاح أساسي مسألة لا يمكن أن نفحصها هنا.

سؤال في منظور هذه النظرية . ماذا سيحدث إذا بلغت الأنا الكمال في ماهيتها، أي الاستقلال «المجرد من الصفة الغريزية»؟ حسن، إنها ستكون محرومة من تأدية وظيفة من أكثر وظائفها أهمية: معارضة نفسها، ومعارضة الهو، والأنا العليا، والعالم الخارجي. ولكن أليس صحيحاً أنها ستكون محرومة من كل وظائفها؟ أبوسعها فقط أن تباشر أوهى حمل دون «بقية» عدوانية ودون «بقية» لبيدية؟

وفي رأينا أن هذه «البقايا» المستبعدة تظل قاصرة على نحو كلي. وربما كان تفسيرنا موضع معارضة، ولكن على المرء أن يختار بين أنا تنجز كل مهماتها دون تدخل الغرائز وأنا لا يمكنها أن تنجز أية مهمة منها دون أن تتدخل الغرائز.

والأنا الهارتمانية ينبغي أن نفترضها عاجزة لأن كل وسيلة طبيعية في العمل مستبعدة منها، إلا إذا كانت تحوز قدرة، سحرية على وجه الدقة، تتيح لها أن تنجز عملياتها كلها دون أي جهاز غريزي. ونحن نعلم جيداً أن تأليف هارتمان يبرز شعوراً عميقاً بحقيقة الأنا ونجوعها ويسعى إلى أن يؤسسهما، ونسأل مع ذلك إن كان منطق مذهبه لا ينفذ إلى تصور التحليل النفسي تصبح فيه العوامل الخارجية سائدة، وحيدة في نهاية الأمر، على أنا مطهرة، مفرغة من غرائزها الأساسية ومشتقاتها الجنسية والعدوانية. فتصبح استقلاليتها معيار عبوديتها للمحيط، وتكون مستسلمة له بكليتها لأنها محرومة من كل قدرة فعلية على معارضته ومن قدرة على أن تمنحه قبولها. ويبقى لها عندئذ أن تعكس الوسط الاجتماعي والثقافي الذي تعبد نفسها موضوعة فيه، عكساً على وجه الدقة، أو أن تكون محمولة على أن تصبح جزءاً لا يتجزأ منه، وبكلمة واحدة أن تتكيف معه. ونحن نائقون أن هـ. هارتمان لا يعتبر التحليل النفسي وسيلة لتكييف الفرد مع المجتمع الذي يعيش فيه أو أنه يعتقد مثلنا أن أهداف العلاج مختلفة كل الاختلاف عن هذا الهدف، بيد أن الأمر يبدو أن بعض جوانب نظريته يمكنها أن تفسر وتستخدم في هذا الاتجاه.

٦- خطر آخر من أخطار سيكولوجيا الأنا كما يتصورها

هارتمان

ندلي في نهاية المطاف بملاحظة أخيرة. فالمذهب الذي فحصناه للتو مذهب ثنائي كمذهب فرويد ولكن بمعنى آخر مختلف كل الاختلاف. والثنائية لدى فرويد هي ثنائية الغرائز، ثنائية موجودة على كل المستويات، من البيولوجي إلى المصعد، وفي أسمى عنصر من كليهما؛ وذلك أمر يؤسس الاستمرارية، والتجانس الجوهرى في النفس وفي الكلية النفسية الجسمية («فرويد والارثوذكسية اليهودية المسيحية»)، مقال في المجلة الفرنسية للتحليل النفسي). ويُجري مذهب هارتمان، على العكس، مقطعاً عرضانياً، مقطعاً واحداً، يقسم الفرد إلى جوهرين متمايزين، المرجع المستقل (غير النزاعي، وغير الغريزي) وعكسه. وهذه القسمة الثنائية تستتبع أحكام القيم، وبعض الاحتياطات التي يتخذها الفرد ليتقيها. وهكذا فإن أسمى حضور لليبيدو في الطاقة التي تغذي فاعليات الأنا تُعتبر بمثابة شر على نحو ضمني، إنه الدنس، الجسم الغريب الذي يزرع الاضطراب في العمل الوظيفي ويمكنه أن يعطّله، في حين أن الدرجة المفرطة من الليبيدو ويمكنها أن تكون وحدها الضارة لأن الليبيدو موجود في كل مجالات النفس وفي كل عنصر من عناصرها على حدّ سواء.

فالميتاسيكولوجيا(*) الفرويدية لا تعترف للإنسان إلا بطبيعة واحدة، معقّدة ولكنها ذات امتداد واحد؛ وإذا كانت موصوفة بأنها نزاعية فذلك حتى بنيتها الأكثر صميمية، ذلك أنها مصنوعة من نسيج واحد، ولهذا

(*) - لا ترى مناسباً أن نترجم البادئة «ميتا: meta» بـ «ما وراء» أو ما بعد، خشية أن يلبس الأمر مع تعريف «ما وراء» في الفلسفة. وأرتأينا أن نعرّب المصطلح الذي استخدمه فرويد ليعرف أصالة محاولته في إقامة علم نفس مطلقاً من الجهة الأخرى من الشعور، بالمقارنة مع علم النفس التقليدي الذي يقتصر على دراسة الشعور «م».

(١٩) - الأمر الذي ينفي إلى فوارق بنوية.

السبب فإن الفوارق بين شتى مناطق النفس ليست إلا فوارق في الدرجة ،
إنها فوارق كمية (١٩) .

والميتاسيكولوجيا التي تُستخلص من تأليف هـ. هارتمان مختلفة كل
الاختلاف ، إنها تمنح الإنسان طبيعة مزدوجة : إحداها حيوانية والأخرى
مرصودة للتكيف ، للفن والفكر .

ومهمة المحلل النفسي تكمن في أن يعالج اختلاطهما المحتمل لأن
إحدهما يمكنها ، إذ تمتزج بالأخرى ، أن تفسد نقاءها ؛ فلم تعد المسألة مسألة
تصعيد ، أي أن نحول الغرائز ، بل أن نشذبها ، أي أن نقصصها . ولكنه ينجم
عن هذا الأمر نتيجة أخرى ذلك أنه يعني أن نسلّم بأن فترة في العلاج قد
تحدث ، فترة تكون فيها الدوافع الجنسية والعدوانية قد قُمعت على نحو من
الأنحاء ، والآن فازت أو فازت مجدداً باستقلالها الشام أي أن التحليل
اكتمل . ومن المؤكد أن هذا الاحتمال يظل نظرياً على نحو كلي دون شك ،
بالنسبة لهارتمان ، وأنه يعتقد مثلنا على ما يبدو أن التحليل المكتمل غير
موجود في الواقع أبداً ، ولكن المهم بالنسبة لنا أن يكون معترفاً به أنه لا ينتهي
من الناحية النظرية ذلك أن المواجهة بين الإيروس والتاناتوس لم يعد لها حد
في « حيز » النفس ، وأية منطقة منها غير محرمة عليها ، وأنه ليس لها نهاية في
الزمان .

فرانسيس باش

(١٩) - الأمر الذي يقضي إلى فوارق بنوية .



١٢- «كل موضوع هو موضوع «مكتشف»؛ وانطلاقاً منه يصبح الرضيع
مبدعاً، «به» الموضوع، و«مع» الموضوع».

الفصل الخامس

التجربة الثقافية والإبداعية الفردية

إننا إنما نستخلص من كتاب ونيكوت ، المعنون اللعب والواقع ، هذه الصفحات التي ستلي ، المكتوبة عام ١٩٦٧ . ففي مجلد سابق^(١) من مجلدات هذه المجموعة ، كان ونيكوت قد عرّف ما يسميه «موضوعاً مرحلياً» . إنه يوسّع هنا هذا التعريف : الموضوع المرحلي «يرمز إلى وحدة شيئين منفصلين من الآن فصاعداً ، الرضيع والأم» . كذلك يوجد في رأيه «منطقة مرحلية» يتحدّد موقع لعب الطفل فيها ؛ وبالتماثل مع اللعب يحاول ونيكوت أن يحدّد موضع التجربة الثقافية : ولا تصبح هذه التجربة ممكنة إلا إذا كانت العلاقة الأولى بالأم مرضية .

فدور الأم ذو أهمية رئيسة في الواقع : إن عليها أن تتيح لطفلها أن يتوهم أن الثدي الأم يشكل جزءاً منه . وعلى هذا النحو يشعر الرضيع أن بوسعه أن يوجد الثدي^(٢) بصورة سحرية ، عندما تتكيف الأم مع حاجاته .

وهذا الوهم ، الذي يحتفظ به الطفل خلال مدة من الزمن كافية ، ينبغي أن يليه ضرب من زوال الوهم التدريجي ، وإلا فإن الطفل سيصبح عاجزاً عن قبول الواقع .

(١ ، ٢) - انظر مراحل اللبث ، مرجع المذكور ؛ وانظر أيضاً من طب الأطفال إلى التحليل النفسي (دار نشر بيو) .

وهذه المهمة بالمعنى الدقيق للكلمة - قبول الواقع - يعتبرها
وتكون موضوع موضوع التساؤل بصورة مستمرة: «لا يفلح أي
موجود إنساني، يقول، في أن يتحرر من التوتر الذي يثيره جعل
واقع الداخل وواقع الخارج مرتبطين بعلاقة». فبين هذين الواقعين
تندرج، في رأي المؤلف، المنطقة الوسيطة، منطقة اللعب والثقافة.

ومصطلح «ثقافة» يفهمه وتيكوت أنه «تقليد»، «شيء هو إرث
الإنسانية المشترك... ومنه سيكون ممكناً لكل منا أن يستمد شيئاً من
الأشياء، إذا كان لدينا مكان نضع فيه ما نكتشف». والإرث هو هذا
الموضوع المحلي الذي يتصف معاً بأنه الأنا واللا-أنا بالنسبة
للرضيع!... فكل موضوع، يكتب وتيكوت، هو موضوع
«مكتشف»؛ وانطلاقاً منه يصبح الرضيع مبدعاً، «في» الموضوع و«ب»
الموضوع. وهكذا يتدرج اللعب في منظور مباشر للتجربة الثقافية.

وسنعرض مستخلصاً من كتاب ماريون ميلنر، اللاشعور
والرسم^(٣)، الذي يقع جزئياً في صفّ بحوث وتيكوت. وإذا حللت
ماريون ميلنر إنتاجاتها الخاصة، بوصفها «رسامة هاوية»، توصلت
إلى أن تصوغ صياغة جديدة بعض الفرضيات للفاعلية الرمزية
ووظيفة الإبداع. وعلى عكس ميلاني كلاين - التي ترى أن الإبداع
يبتغي في الواقع إيجاد الشيء المفقود -، فإنها تفترض أن الهدف
الأساسي للفنان هو «إبداع شيء لم يكن قط قد ابتكر»، وذلك
بفضل قدرة إدراكية جديدة. ولهذا السبب فإن الإبداع الجديد للشيء
المفقود لا يمكنه أن يمثل سوى وظيفة ثانوية للفن.

(٣) - المنشورات الجامعية الفرنسية، مجموعة «الحيط الأحمر».

النص الأول: وفيكوت

أنوي أن أبسط هنا الموضوع الذي اقتصرت على أن أضع رسمه الأول خلال المأدبة التي نظمتها الجمعية البريطانية للتحليل النفسي احتفالاً بانتهاء نشر مؤلفات فرويد الصادرة عن دار نشر ستاندارد (لندن)، ٨ تشرين الأول (١٩٦٦). فقد قلت، وأنا أرغب في أن أوجه تحية لجيمس ستراشي:

«لم يمنح فرويد، في نظريته للمواقع» (*) الدهنية، مكاناً لتجربة الأمور الثقافية. إنه منح قيمة جديدة للواقع السيكلولوجي الداخلي ومنح، بفعل ذلك، قيمة جديدة للأشياء الموجودة حقاً في العالم الخارجي. ومن المؤكد أنه استخدم كلمة «تصعيد» ليشير إلى المكان الذي تتخذ فيه التجربة الثقافية كل معناها، ولكن دون المضي إلى حدّ يعيّن لنا المحلّ النفسي الذي تكمن فيه هذه التجربة».

وأود الآن أن أدرس هذه الفكرة دراسة عميقة كيما أفضّل إلى اقتراحات يمكنها أن تخضع لفحص نقدي. ومأصوغ ذلك بلغتي الخاصة.

إن صورة طاغور^(٤) أثارتنني دائماً. ولم يكن لديّ أية فكرة، وأنا مراهق، لما يمكنها أن تعني. ولكنها وجدت في نفسي مكاناً ولم يمحّ أثرها.

(*) - نظرية المواقع هي النظرية التي تفرّض تمايزاً في الجهاز النفسي إلى عدد من الأنظمة التي تتجلى بخصائص أو وظائف مختلفة وتترّج تبعاً لنظام خاص بعضها بالنسبة لبعضها الآخر، مما يسمح باعتبارها مجازياً كمواضع نفسية من الممكن إعطاء تصور مكاني تشبيهي لها: كالتمييز بين الشعور واللاشعور، والتمييز بين الهو والأنا والأنا العليا».

(٤) - على شاطئ عالم لانهاية له، أطفال يلعبون، (للشاعر الهندي طاغور للولود في كالكوتا ١٨٦١-١٩٤١م).

وعلمت، وقد أصبحت لرويداً نشيطاً، ماكانت تعني : البحر والشاطئ يمثلان مضاجعة لانهاية لها بين الرجل والمرأة، وينبعث الطفل من هذا الاتحاد لفترة قصيرة قبل أن يصبح بدوره راشداً أو أباً. ثم علمت (والمرء يعلم دائماً) ، بالنظر إلى أنني انكبت على دراسة الرمزية اللاشعورية ، أن البحر هو الأم وأن الطفل ولد للتو على الشاطئ. فالرضع يخرجون من البحر ويلقون على الأرض كما ألقى يونس من بطن الحوت. وهكذا إذن فإن الشاطئ، بالنظر إلى أن الطفل وُلد، هو جسم الأم. والأم والرضيع القابل للحياة من الآن فصاعداً سيتعلمان أن يعرف أحدهما الآخر.

وسرعان ما تبين أنني كنت أبدأ بذلك إلى تصور، هو الآن ذو إرصان جيد، للعلاقة بين الأب(*) والرضيع، وأن ثمة، ربما، وجهة نظر طفلية أكثر طبيعية، مختلفة عن وجهة نظر الأم أو وجهة نظر الملاحظ، وجهة نظر من المصلحة أن نأخذها بالحسبان. وظلّ فكري زمناً طويلاً في مرحلة من انعدام المعرفة، انتهت بالتبلور في صياغة الظواهر المرحلية. ولهوت في غضب ذلك بمفهوم «الامتشالات الذهنية» ووصفها بمصطلحي الأشياء والظواهر المحددة في الواقع النفسي والشخصي، التي يحسّ بها المرء وكأنها في داخله. وكنت متبهاً أيضاً إلى مفعولات عملية الآليات الذهنية في الإسقاط والاجتياف. وفهمت مع ذلك أن اللعب لم يكن في الحقيقة يهتم إلى الواقع النفسي الداخلي ولا إلى الواقع الخارجي.

وتصدت بذلك لموضوع هذا المقال، موضوعه على وجه الضبط، أي للسؤال التالي : إذا لم يكن اللعب في الداخل ولا في الخارج، فأين هو؟ ولم أكن بعيداً عن هذه الفكرة في نصي عن «قدرة المرء على أن يكون وحيداً»^(٥) حيث كنت قد قلت إن الطفل غير وحيد، بادئ ذي بدء، إلا في حضور

(*) - مأخوذ جمعياً : الذكر والأنثى «م».

(٥) - مترجم إلى الفرنسية في كتاب من طب الأطفال إلى التحليل النفسي.

شخص آخر، دون أن أبسط في هذا المقال فكرة حقل مشترك موجود في قلب هذه العلاقة بين الطفل والشخص الآخر.

١- التجربة الثقافية ذات استمرارية مباشرة مع اللعب

... . أستخدم مصطلح التجربة الثقافية وأنا أرى فيها شمولاً لفكرة الظواهرات المرحلية واللعب، دون أن أكون واثقاً من قدرتي على تعريف كلمة «ثقافة». والحقيقة أنني أشدد على التجربة. وإذا أستخدم كلمة ثقافة، أفكر بالتقليد الذي يرثه الناس. وأفكر بشيء هو النصيب المشترك للإنسانية الذي يمكن أن يساهم فيه الأفراد والجماعات وكل فرد منا يمكنه أن يستمد منه شيئاً من الأشياء، إذا كان لدينا مكان نضع فيه ما نجد.

ونحن مشروطون في ذلك بنمط من أنماط الاحتفاظ بالماضي. ولاريب في أننا فقدنا كثيراً من الحضارات العتيقة، ولكن الأسطورة كانت تمثل نتاجاً من التقليد الشفوي، مجموعاً ثقافياً، يمكننا أن نقول، غلّي تاريخ الثقافة الإنسانية خلال ستة آلاف سنة. وهذا التاريخ الذي تنقله الأسطورة باق حتى أيامنا هذه، على الرغم من جهود المؤرخين ليكونوا موضوعيين - وذلك أمر لن يمكنهم أن يكونوا أبدأ، ولو أن عليهم أن يوجهوا إليه كثيراً من الاهتمام.

وربما قلت ما يكفي لأبين في وقت واحد ما أعلم وما لا أعلم فيما يخص معنى كلمة ثقافة. ويعني مع ذلك مشكل جانبي، مشكل مفاده أن من المتعذر على المرء أن يكون أصيلاً، في كل حقل ثقافي، إلا إذا استند إلى التقليد. وليس ثمة شخص، على العكس، من أولئك الذين يساهمون في الثقافة هدفه مجرد التكرار - إلا إذا كان الأمر أمر استشهد مقصود؛ والخطيئة التي لا تُغتفر في مجال الثقافة هي الانتحال. واللعب المتبادل بين الأصالة وقبول التقليد، من حيث أنه يكون قاعدة القدرة على الابتكار، يبدو لي أنه مجرد مثال إضافي، ومثير جداً بالنسبة للفكر، على اللعب المتبادل بين الانفصال الفعلي والاتحاد.

وعليّ أن أتمتّق قليلاً موضوعي إذ أرجع إلى أولى تجارب الرضيع الأولى حيث تتدشّن قدراته المتنوّعة التي أصبحت ممكنة من ناحية تطوّر الكائن الفرد بفضل تكيّف الأم المحسوس إلى الحدّ الأقصى مع حاجات طفلها، المبنيّ على توحيدها معه. (إنني أستند إلى مراحل النمو التي يسلكها الطفل قبل أن يكتسب الآليات الذهنية التي سرعان ما سيحوزها لينظّم دفاعاته المعقّدة. وأكرر إن الإنسان الصغير ينبغي له أن يسلك مسافة معيّنة منطلقاً من تجاربه الأولى حتى يكتسب النضج الذي يتيح له أن يكون ذا تفكير ناضج).

وهذه النظرية لا تمسّ في شيء ما تعلّمناه فيما يخصّ مبحث أسباب النّفاس أو علاج المرضى المصابين بالنّفاس. ولا تعارض أيضاً نظرية فرويد البنيوية التي تجعل الأنا والهو والأنا العليا متمايزة. وما أدلي به خاص بهذا السؤال: في أي شيء تكمن الحياة نفسها؟ إن بوسعك أن تعالج مريضك ولا تعلم ماذا يدفعه (أو يدفعها) للحياة. والحال أن الاعتراف صراحة أن انتفاء الأمراض النّفسية ربما يكون الصحة، أمر في الدرجة الأولى من الأهمية بالنسبة لنا، ولكن ذلك ليس هو الحياة. والدهانيون الذين لا يكفّون عن التّرجيح بين الحياة والموت يجعلوننا لجأه هذا المشكل، مشكل لا يتّصف بأنّه نصيب المصابين بالنّفاس فحسب، بل نصيب الموجودات الإنسانية جميعها. وأؤكد أن هذه الظاهرات التي تمثّل الحياة والموت بالنسبة لمرضاة المصابين بالفصام أو بالحالة الحديّة هي الظاهرات نفسها التي تبدو في تجاربنا الثقافية. وهذه التجارب الثقافية هي التي تؤمّن للنوع الإنساني هذه الاستمرارية التي تتجاوز التجربة الشخصية. والتجارب الثقافية هي، في رأيي، استمرار مباشر للعب، لعب أولئك الذين لما يسمعون أحداً يتكلّم عن الألعاب.

٢- المكان الذي يوضع فيه ما يرثه الإنسان

القضية الأساسية

١- المكان الذي يتحدّد فيه موقع التجربة الثقافية هو الحيزّ الكامن بين الفرد ومحيطه (الموضوع في الأصل). وبوسع المرء أن يقول القول نفسه عن اللعب. فالتجربة الثقافية تبدأ مع ثخط مبدع من الحياة يظهر أول الأمر في اللعب.

٢- استخدام هذا الحيز، بالنسبة لكل فرد، تحدده تحارب الحياة التي تحدث في المراحل الأولى من الوجود الفردي .

٣- وللرضيع ، منذ البدء ، تحارب أكثر كثافة في الحيز الكامن بين الموضوع الذاتي والموضوع المفكر موهوباً ، بين امتدادات الأنا واللأنا . وهذا الحيز الكامن يقع في المجال الذي لا يوجد فيه شيء ، إن لم يكن أنا ، والمجال الذي توجد فيها الأشياء والظواهر التي تفلت من الرقابة ذات القوة الكلية .

٤- يجد كل طفل هناك تجربته الخاصة الملائمة أو غير الملائمة . والتبعية تبلغ حدودها القصوى . ولا يتكوّن الحيز الكامن إلا في علاقة بشعور من الثقة من جانب الطفل ، أي ثقة تفترض أن بوسعه أن يلوذ بوجه الأم أو بعناصر الوسط المحيط ، وهذه الثقة تقدم هنا على الدلالة على أن هذا الأمن يكون في مسيله إلى أن يُجتاف .

٥- إذا أردنا أن ندرس اللعب ، ثم الحياة الثقافية للفرد ، علينا أن نأخذ بالحسبان قدر الحيز الكامن بين أي طفل ووجه الأم الإنساني (المعرض للخطأ بوصفه كذلك) الذي يجعله الحب قادراً على التكيف .

وسنرى أن هذه المنطقة إذا كان اعتبارها جزءاً من تنظيم الأنا أمراً واجباً ، فإنه جزء من الأنا ليس أنا- جسم ، ولا مبني على شط عمل وظائف للجسم ، بل تحارب الجسم . وهذه التجارب تنتمي إلى علاقة بموضوع طبيعته ليست غلمية ، أو تنتمي إلى ما يمكننا أن نسميه العلاقة التي تعيشها الأنا ، إلى المكان الذي يتاح لنا فيه أن نقول إن الاستمرارية تتخلّى عن مكانها لتتجاوز .

٣- يبدأ للإبداع الفردي حيث تنتهي مساهمة التقليد الجماعي

تمة البرهنة

مثل هذه القضايا تستتبع أن يكون قدر هذا المكان موضع فحص ، مكان يمكنه أو لا يمكنه أن يصبح سائداً ويكون منطقة حيوية في حياة الفرد الذهنية خلال النمو .

وماذا يحدث إذا كانت الأم قادرة، انطلاقاً من موقع للتكيف الكلي، على أن تبدأ عملاً من أعمال الإخفاق في التكيف؟ إنه السؤال الكبير الأهمية والجدير بالدراسة، ذلك أنه يمسّ تقنيتنا بوصفنا محللين نفسيين عندما يكون علينا أن نعالج مريضاً نكوّصهم نكوّص تبعية قبل كل شيء. وخلال تجربة رائعة عادية، في هذا الحقل من التسوية (الذي يبدأ مبكراً جداً ويبدأ مجدداً على الدوام)، يشعر الطفل بلذة عنيفة، بل ومثيرة للحصر، تقترب من اللعب الخيالي. فليس ثمة لعب بوصفه لعباً، كل شيء إبداعى إذن، وكل ما يحدث شخصي بالنسبة للطفل مع أن كونه يلعب يشكل جزءاً من العلاقة بالموضوع. وكل ما هو مادي يرضه الطفل إرضاءً خيالياً ويوظفه توظيفاً ترافقه صفة ما هو أول إلى الأبد. أجزؤ على القول إن ذلك هو الدلالة التي تقصدها كلمة توظيف؟

وأثبتت أنني أجدني في مجال المفهوم الذي اقترحه فيرون^(٦) لـ «البحث عن الموضوع» الذي يقابله بـ «البحث عن الإشباع».

ونحن نشير، بوصفنا ملاحظين، إلى أن كل شيء في اللعب كان موضع الصنع سلفاً، والمعاناة، والإحساس، وحيث تبدو رموز نوعية لاتحاد الرضيع بالأم (موضوعات مرحلية) تكون هذه الموضوعات على وجه الضبط متبناة لامبتكرة. ومع ذلك، فإن كل تفصيل من تفصيلات حياة الرضيع مثال على حياة الإبداع بالنسبة له إذا كان بوسع الأم أن توفر شروطاً جيدة. وكل موضوع موضوع «مكتشف». وها هو الطفل، إذا كان قد وهب الحظ، يبدأ في أن يحيا على نحو مبدع، في أن يستخدم الأشياء الموجودة ليكون مبدعاً فيها وبها. أما إذا كان الطفل لم يوهب الحظ، فإن المنطقة التي يمكن أن يمارس فيها لعباً أو تجربة ثقافية تكون غير موجودة. وينجم عن ذلك أن

(٦) - «تنقيح علم النفس المرضي للمدهان والنفس»، للمجلة العالمية لعلم النفس التحليلي، ١٩٤١، رقم ٢٢. انظر، فيما يتعلق بقضايا هذا المؤلف، مجلتي مراحل الليبيدو، الأنا والهو والأنا العليا.

العلاقة بالإرث الثقافي غير موجودة ولن تكون المساهمة بالنصيب الثقافي موجودة.

٤ - جعل منطقة التجربة الثقافية مليئة

من المعلوم أن «الطفل المحروم» مضطرب وحاجز عن اللعب؛ إنه يُبدي فقراً في القدرة على القيام بالتجارب في الحقل الثقافي. وهذه الملاحظة تخلص إلى دراسة مفعول الحرمان خلال فقدان ما كان مقبولاً بوصفه يمكن الوثوق به. وتقودنا دراسة لهذه المفعولات، مفعولات الفقدان، في أية مرحلة من المراحل الأولى من الطفولة، إلى أن نأخذ بالحسبان هذه المنطقة الوسيطة، أو هذا الحيز الكامن بين الفرد والموضوع. ففي حالة فقدان الموضوع أو في الحالة التي ليس بوسع الطفل خلالها أن يثق بالمحيط، ذلك يعني بالنسبة له ضرباً من الفقدان في منطقة اللعب ومن فقدان الرموز الغنية بالمعاني. ويجد الحيز الكامن نفسه، في الظروف الملائمة، مليئاً بالتأجعات الخاصة، نتائج الخيال المبدع للطفل. وهذا الاستخدام المبدع للموضوعات غائب في الظروف غير الملائمة، أو لا يتأمن نسبياً على نحو جيد. وقد وصفت في مكان آخر^(٧) كيف يبدو الدفاع عن الذات الزائفة ملائماً لاحتجاب الذات الحقيقية التي لها القدرة على أن تستخدم الموضوعات استخداماً إبداعياً.

وفي الحالات التي يخفق خلالها أمن المحيط إخفاقاً مبكراً، ثمة خطر أيضاً من أن يمتلئ هذا الحيز الكامن بما أدخله فيه شخص آخر غير الطفل. ويبدو أيضاً أن أي شيء يوجد في هذا الحيز مصدره شخص آخر يكون مادة مضطهدة ليس لدى الطفل أية وسيلة لنبذها. وعلى المحللين النفسيين أن يتجنبوا خلق شعور بالثقة ومنطقة وسيطة حيث يمكن أن يجد اللعب مكانه،

(٧) - وبيكوت، «نشوة الأنا بمصطلحي الذات الزائفة والذات الحقيقية (١٩٦٠)،» الترجمة الفرنسية في سيرونة النضج لدى الطفل.

فتتفخ هذه المنطقة من ثم، إذ يحقنونها بتفسيرات ليست في الواقع إلا نتاج خيالهم المبدع الخاص.

كتب فريد بلو، محلل نفسي يونغي الاتجاه، مقالاً اقتبس منه الفقرة التالية:

«القدرة على تكوين الصور واستخدامها على نحو بناء، بفعل إعادة التركيب لتخطيطيات جديدة، منوطة - على خلاف الأحلام أو الاستيهامات - بالقدرة التي لدى الفرد على أن يمنح الثقة^(٨).

ومنع الثقة، في هذا السياق، يدلّ على فهم لما أعنيه ببناء شعور بالأمن قائم على التجربة خلال التبعية القصوى، قبل أن يكون الطفل قادراً على استخدام الفصل والاستقلال واستمداد اللذة منهما.

ويبدو لي أن الحين قد حان، بالنسبة للنظرية، لتدفع الجزية لهذه المنطقة الثالثة، منطقة التجربة الثقافية المشتقة من اللعب. ويدعونا الدهانيون لنعرف شيئاً عنها وذلك أمر ذو أهمية كبرى لتقييمنا حيوات الموجودات الإنسانية أكثر منه لتقييم صحتهم. (المنطقتان الأخريان هما الواقع النفسي الداخلي أو الشخصي والعالم الفعلي الذي يعيش في الفرد).

٥ - منطقة تجربة تقع بين الفرد ومحيطه

خلاصة

حاولت أن أجذب الانتباه، في النظرية والممارسة، إلى منطقة ثالثة، منطقة الحياة الثقافية للإنسان. وكانت هذه المنطقة الثالثة متعارضة، من جهة، مع الواقع النفسي الداخلي أو الشخصي، ومتعارضة، من جهة ثانية، مع العالم المتحقق الذي يعيش فيه الفرد، عالم يمكننا إدراكه موضوعياً.

(٨) - فريد بلو، «أنكار من كون الطفل قادراً على التخيل»، صحيفة علم النفس التحليلي، ١١، ١٩٦١.

وحددت موقع هذه المنطقة ذات الأهمية، منطقة التجربة، في الحيز الكامن بين الفرد والمحيط، هذا الحيز الذي يوحد ويفصل الأم والطفل في الوقت نفسه، عندما يمنح حب الأم، الذي يبين ويتجلى بفعل نقل لعاطفة الأمن، طفلها شعوراً بالثقة في عامل الوسط.

ونؤكد أن هذا الحيز الكامن عامل متغير إلى حد واسع (من فرد إلى آخر) في حين أن المنطقتين الآخرين - الواقع الشخصي أو النفسي والعالم المتحقق - ثابتان نسبياً، الأولى محددة من الناحية البيولوجية، والثانية ملكية مشتركة.

والحيز الكامن بين الطفل والأم، بين الطفل والأسرة، بين الفرد والمجتمع أو العالم، تابع للتجربة التي تقود إلى الثقة. ويمكننا اعتباره مقدماً بالنسبة للفرد من حيث أنه يجري، في هذا الحيز نفسه، تجربة الحياة المبدعة.

وعلى عكس ذلك، يقود استغلال هذه المنطقة إلى شرط مرضي حيث يكون الفرد مزدهراً تماماً بعناصر مضطهدة لا يفلح في التخلص منها.

ويوسعنا، من هنا، أن نستخلص كم ينبغي أن يكون ذا أهمية بالنسبة للمحلل أن يعترف بوجود هذا المكان، الوحيد الذي يمكن أن يجد اللعب فيه منطلقه، مكان يتحدد في مرحلة الاستمرار - التجاور حيث تستمد الظاهرات المرحلية أصلها.

أعتقد، أو أمل على الأقل، أن أكون على هذا النحو بدأت الإجابة عن السؤال الذي كنت قد طرحته: «أين موقع التجربة الثقافية؟».

د. ونيكوت

النص الثاني: ماريون ميلنر

١ - الرسم الزيتي والرموز

مسألة أن نعرف أي ضرب من الكينونة أوضححتها طريقة الرسم العفوي مسألة لم أثرها على نحو صريح . وكنت قد فهمت جيداً أي ضرب من الأشياء تبدو داخل الإطار الذي تقدمه الورقة البيضاء ، بعد أن فكرت كثيراً في وظيفة الإطار .

والإطار يمكننا النظر إليه في الزمان والمكان معاً وفي قاعات إنسانية أخرى خارج الرسم الزيتي . ويؤطر المسرح على العموم ، في المكان ، عرض مسرحية في أيامنا هذه ، ويؤطر في الزمان رفع الستارة وإغلاقها . والمواكب والطقوس تؤطرهما في المكان عادة الحواجز ورجال الشرطة لتمنع المشاهدين من الوصول إليهما . والأحلام مؤطرة في النوم ومادة جلسة تحليل نفسي مؤطرة في المكان والزمان معاً . ويحفّ عادة بالرسوم الزيتية ، في أيامنا هذه ، ضرب من الإطار . ولكن الرسوم الزيتية الحائطية ليست مؤطرة بإطار وعندما يكون الحائط هو الجانب الداخلي من كهف ، فإن الصورة المرسومة تقترب قريباً أكبر من الصور الرؤيوية في الأحلام . وعلى هذا النحو ، فعندما يكون ثمة إطار ، ذلك يُستخدم بالتأكيد للدلالة على أن ما في الإطار ينبغي تفسيره على نحو يختلف عما يوجد خارجه ؛ ولا يبدو أن الرسامين في أيامنا هذه حريصون كثيراً على بلوغ رسوم تخدع البصر . فالإطار يحدد على هذا النحو مكاناً ينبغي أن ننظر لما يدرك فيه من الناحية الرمزية ، في حين أن ما يوجد خارج الإطار يؤخذ على حرفيته . ولكن رمزي ماذا؟ نحن نسلم بوجود ترميز لعواطف من حدد الرسم أو الشكل داخل الإطار ولأفكاره . ونسلم بأن لذلك معنى ، ونسلم على سبيل المثال أن الناس على المسرح ليسوا

عليه بمجرد المصادفة . وعلمتنا على النحو نفسه تجربتنا أن الملاحظة تُبدى بصورة عرضية في الظاهر ، خلال جلسة ، معنى أيضاً إذا فهم على المستوى الرمزي .

٢- الرسم الزيتي تجربة مدركة من الداخل ومنقولة إلى الغير

لم أستخدم كثيراً كلمة رمز في الطبعة الأصلية لهذا الكتاب ، لأنني كنت ما أزال عندئذ فاقدة التوجه بفعل طموح التحليل النفسي الكلاسيكي الذي يقصر استخدام هذه الكلمة على مجرد الدلالة على الوظيفة الدفاعية للرموز ، وذلك ماسمها إرنست جونز «الرمزية الحقيقية» . ويمكنني مع ذلك ، وقد نشرت منذئذ مقالاً تقنياً ، منطلقة من مادة عيادية ، عن موضوع الترميز ، وبالنظر إلى أنني توصلت إلى النتيجة التي مفادها أنه لم يكن بوسعي أن أقصر المفهوم على هذا النحو بصورة مفيدة ، أقول يمكنني أن أقبل الفكرة التي مؤداها أن عملاً فنياً هو رمزٌ بادي ذي بدء وبالضرورة . وكنت قد تكلمت أيضاً ، في الطبعة الأولى^(٩) ، على دور الصور ، ولكن لم أكن أستوعب للسبب نفسه أن صورة ذهنية هي رمز . وبينما كان بوسعي فقط ، من قبل ، أن أتكلم على الفنان بوصفه صانع قارورات ليقطر تقطيراً مستمراً خمر التجربة المتطورة الحديد ، فإن بإمكانني الآن أن أتكلم عليه بوصفه خالق رموز جديدة . وكان ممكناً أن أعتبر الفنان خالق رموز بالنسبة للحياة الانفعالية ، إذ يفتح الأبواب التي يكون بوسع الحياة الداخلية بواسطتها أن تصبح ممكنة المثال ؛ حياة داخلية معرفتها متعذرة إلا بعبارات الحياة الخارجية كما يقول فرويد . وبما أن هذه الحياة الداخلية هي حياة جسم ، بكل تعقيداته في الإيقاعات ، والتوترات ، والاسترخاءات ، والحركة ، والتوازن ، ويتخذ مكاناً في الفراغ ، فإن النقطة الأساسية فيما يخص الرموز هي ، على هذا

(٩) - في كونتا غير قاددين على الرسم الزيتي ، الترجمة الفرنسية بعنوان : اللا شعور والرسم ، المنشورات الجامعية الفرنسية ، مجموعة «الحيط الأحمر» .

النحو بالتأكيد، تمسّد في ذاتها، بينيتها الشكلية، موضوعاً شبيهاً، توترات
 بنيوية، وتوازنات، واسترخاءات، ولكنه يتجلى في وجود مرثي متزامن
 ولانهاية له. وهكذا يجعل الفنان، على نحو أخص، ما يحسّ بأنه الفترات
 الأثمن من هذه الحياة المحسوسة، حياة التجربة الجسمية النفسية، يمكن المثال
 بالنسبة للفكر. ولا يبحث، في شاغله أن يجعل عمله الفني مستمراً وخالداً،
 عن أن يتحدث موته الخاص (كما المحللون النفسيون) فحسب، بل ربما
 يحاول أن ينقل شيئاً من انطباع الأبدية الذي يمكنه أن يرافق هذه الفترات. إنه
 يبدع بالفعل معابد حيث يودع الفكر، وذلك أمر يتيح لآخرين أن يشاطروه
 تجاربه، ويوسعه هو ذاته أن يستمدّ منها شهرة أبدية ما إن تنقضي فترة التجلي
 العظيمة؛ وقد تكون المسألة مسألة فترة عظيمة من فترات الغضب، والدعر
 والألم، أو الفرح والحب. وهكذا إذن فإن ما ينظمه الفنان على وجه العموم
 في مفهومات، في رموز غير لفظية في الواقع، هو هذه التجربة المذهلة:
 كيف يشعر أنه بحيا والتجربة مدرّكة من الداخل، أنه جسم يتحرك، يعيش
 في المكان مع القدرة على إقامة علاقات بين نفسه والموضوعات الأخرى في
 المكان. وهذه التجربة، تجربة كونه حياً، تنطوي على تجربة السيورة^(١٠)
 الخلاقة، التجربة ذاتها.

٣- وظيفة الفن: إبداع «الشيء الجديد»

هذه السيورة التي تطمح إلى الاحتفاظ بالتجارب يمكنها بالتأكيد أن
 توصف، بمصطلحات التحليل النفسي، أنها الجهد اللا شعوري للمحافظ على
 الموضوع المفقود، وإيداعه مجدداً، وإحيائه، أو بالحرى على العلاقة المفقودة
 بالموضوع المدرّكة بمصطلح الموضوع. وهذه التجارب يمكنها أن تُفقد بالنسبة
 للحياة الداخلية ليس فقط بسبب عواطف العدوان اللا شعورية المرتبطة

(١٠) - أولئك الذين يكتبون عن الفن دون أن يكونوا محلّين نفسيين يستخدمون مصطلحات
 متنوّمة ليصفوا قوة الإبداع. ومثال ذلك أن فيفانت يتكلّم على «مبدأ التكوين الأصيل» وماريتان
 يتكلّم على «الذاتية المبدعة».

بالانفعال بالنسبة للموضوع الخارجي، بل لأن من طبيعة التجربة الحسية أيضاً أنها سريعة الزوال. فالحياة تتقدم وفق ضرب من الإيقاع بحيث أن هذه التجارب ستضيع حتماً بالنسبة لحياة الفكر إذا لم يكن بوسعها أن تتجسد في شكل من الأشكال الخارجية. وربما يكون ممكناً عندئذ أن نقول كما الأعمال الفنية في علاقتها بالحياة الشعورية للحساسية والمفاهيمات في علاقتها بحياة العقل الشعورية كذلك الموضوعات الداخلية في علاقتها بالحياة اللاشعورية للغريزة والاستيهام؛ وستكون الحياة، لولا هذه الأعمال الفنية، معاشة على نحو كئيب تماماً وموضع معاناة قاسية. وبوسعنا القول إذن إن العمل الفني العظيم يجلب إلينا مفهوماً جديداً ليمنح حياة الحساسية شكلاً، وينظمها، ويكشف نفسه فيها. وسبب كوننا نستطيع دون صعوبة أن نتكلم على الدلالة اللاشعورية للشيء الذي ينجزه أحد الفنانين على أنه إبداع جديد لموضوع مفقود هو على وجه الدقة أن العواطف ترتبط بشيء من الأشياء، بالموضوعات بالمعنى الذي يقصده التحليل النفسي. ولكنني أعتقد أيضاً أن ثمة وقائع عديدة توحي أن هذه الوظيفة، وظيفه الفن، أي إحياء الموضوعات المفقودة، وظيفه ثانوية في الواقع؛ وأن الدور الأولي هو «إبداع» الموضوعات، بالمعنى الذي يقصده التحليل النفسي، وليس إبداعها مجدداً. ذلك أن إبداعها الجديد يشكل جزءاً من الوضع الذي يسمى الوضع الاكتسابي، ذلك أن الوضع الاكتسابي يحاول وصف ما يحدث للرضيع عندما يبلغ مرحلة التعرف على أن الموضوعات الخارجية، في كليتها، مفصلة عنه، وكيف يسكن إثميته وكأبته المرتبطتين بالهجمات التي شنها بصورة استيهامية على الأشياء. ولكنني أعتقد أن ثمة مرحلة سابقة على هذه المرحلة خاصة أيضاً بالفنان. وأعتقد أنه معني بإيجاز هذه السمة «المتميّزة» بالنسبة لذاته، السمة التي وحدها تجعل الكتابة التي تلي الخسارة أمراً ممكناً. والواقع أنه معني في المستوى الأول بما يسميه أدريان ستوك^(١١) خارجية عمله. ومن

(١١) - أدريان ستوك، الداعل في الخارج.

المؤكد أن المهم في العمل الفني ، بالنسبة للمحلل خلال بعض المراحل من تحليل فنان ، ربما يكون الموضوع المفقود الذي يبدعه الفنان إبداعاً جديداً ؛ ولكن الأمر ، بالنسبة للفنان بوصفه فناناً وليس بوصفه موضع تحليل ، وبالنسبة لمن يياشر عمله ، يكمن في أن المسألة الأساسية في اعتقادي هي الشيء الجديد الذي أبدعه ، هي الجزء الصغير من العالم الخارجي الذي جعله غنياً بالمعنى و«واقعياً» إذ منحه شكلاً .

٤- نموذجان من الفكر لفصل الذات عن الموضوع والأنا عن اللا-أنا أو عدم التمييز بينهما

أين تكمن الدلالة الأعمق للفن؟ حل الخلاف الدائر حول هذا الموضوع يمكننا أن نجده فقط بفهم أكمل للفوارق بين نموذج الفكر الذي يقيم ضرباً من فصل الذات عن الموضوع ، والأنا عن اللا-أنا ، والرأي عما يرى ، وبين نموذج الفكر الذي لا يقيم الفصل . ونحن نعرف أموراً كثيرة عن النموذج الأول من الفكر ، وننصرف على أسسه في القوانين الأولى للمنطق الذي يقول إن الشيء هو ماهو عليه وليس مالا يكون عليه ، ولا يمكنه أن يكون معاً موجوداً وغير موجود . ونحن نعلم أيضاً أن هذ القوانين ، قوانين الاستدلال ، تعمل عملها الوظيفي على نحو جيد جداً عندما تكون المسألة توجيه المحيط المادي غير الحي . فنحن نفصل مائراه من تلقاء أنفسنا ، وذلك أمر يعمل عملاً جيداً جداً في بعض الحالات . ولكن ذلك لم يعد يعمل جيداً عندما يقتضي الأمر فهم العالم الداخلي وتوجيهه ، سواء أكان عالمنا الداخلي أم عالم الآخرين . ذلك أن كل فكر لا يُجري ، طبقاً للمنطق الصوري ، تمييزاً كلياً بين ما يتصف به الشيء وما لا يتصف به ، فكر غير عقلاني^(١٢) ؛ ولكن كل حقل التعبير الرمزي غير عقلاني عندئذ ، مادام كل ما يميز الرمز أنه معاً هو

(١٢) - أمين كثيراً فيما أتدته إلى المحاضرة التي عنوانها «منطق اللاعقلاني» ، ألقاها هارولد ولسبي ، مؤلف مجال الإيديولوجيات ، غلاسكو ، ماك ليلان ، ١٩٤٧ .

ذاته وشيء آخر . وهكذا فإن الفصل بين الراجي وما يرى يمنح رؤية زائفة في بعض المجالات ، على الرغم من أنه يقدم منظوراً مفيداً في مجالات أخرى . وأعتقد أن أحد المجالات التي يمكن أن يمنح المنطق الصوري فيها رؤية زائفة هو مجال علم الجمال ؛ وأن تجنّب الرؤية الزائفة لا يتحقق إذا لم ننظر إلى الفن نظرة تنطلق من قدرته على الصهر أو على عدم التمييز بين الذات والموضوع ، بين الراجي وما يرى ، وعلى الفصل بينها فيما بعد . وكونه يُخصب المادة الموضوعية للـ أنا ، إذ يمنحها شكلاً ، بالـ أنا . المحتوى النفسي الذاتي ، فإنه يجعل الـ أنا « الواقعية » مدركة . ومن الواضح أن الصعوبة الكبرى في أن نفكر تفكيراً منطقياً بهذا المشكل ناجمة عن أننا نحاول أن نتكلّم على سيروية تكفّ عن أن تكون سيروية منذ أن نتكلّم عليها ، وأنها نحاول أن نتكلّم على حالة ليس التمييز فيها بين الـ أنا والـ أنا ذا أهمية ، ولكن علينا أن نتميّه بينهما حتى نبليغ هذه الحالة بلوغاً مهماً كان ضعيفاً . وأعتقد أننا حين ننظر فقط من هذا المنظور إلى الصيغة التي تقول « الفن يخلق الطبيعة » ، فإن الصيغة يمكنها أن تكتسب معنى . وليس ما يفعله الفنان بصورة أساسية على هذا النحو ، وربما علينا أن نقول المجدّد العظيم في الفن ، أن يبدع مجدّداً ، بمعنى أن يصنع من جديد ، ما كان قد فقده (مع أن هذا ما يفعله) ، بل إنه يبدع ما هو موجود ، لأنه يبدع القدرة على إدراكه . فهو يبدع « الطبيعة » ، بما فيها الطبيعة الإنسانية إبداعاً جديداً حين يحطم التخطيطات المألوفة ذات الاستقرار القوي ، تخطيطات القسمة بين الـ أنا والـ أنا (مألوفة في وسط ثقافته وعصره الخاصين في التاريخ) التي تنتمي إلى الحسّ المنطقي السليم ، تحطيماً مستمراً . وهو يبدع الطبيعة حين ينزع القناع عن الرموز القديمة ويبدع رموزاً جديدة تتيح لنا على هذا النحو ، في سياق الأمور ، أن نرى أن الرمز القديم كان رمزاً على وجه الضبط ؛ في حين أننا كنا نعتقد حتى ذلك الحين أن الرمز « واقع » لأن أي شيء لم يكن موجوداً لدينا غيره نقارنه به . فالفنان ، بهذا المعنى ، يباشر ، بصورة مستمرة ، تدمير « الطبيعة » وإعادة تكوينها ،

وذلك أمر ربما يشرح لماذا يمكن بسهولة كبيرة أن تكون حالات القلق الاكتئابية، في وقت واحد، كافة بالنسبة لفاعلية مبدعة ناجحة في مجال الفنون وماكنة بفعليها. ومن وجهة النظر هذه أيضاً يمكننا أن نرى كيف أن الاختراع، في العلوم والفنون معاً، يتجذر في السيورة نفسها. ومثال ذلك أن إرنست جونز أدلى، في مقاله «نظرية الرمزية»^(١٣)، بالفكرة التي مفادها أن سيورة الاكتشاف والاختراع، في المجال العلمي، تكمن في أن تجعل الميل إلى «ملاحظة الهوية في الفارق» ميلاً حراً. إنه يجذب الانتباه إلى الجانب اللامنطقي في السيورة.

٥- حيز حتى «يكون الفكر في مكان آخر»

نمط التفكير الذي لايجري تمييزاً بين الرائي ومايراه (ربما ينبغي لنا أن نقول طور التفكير، لأنه يبدو طبيعياً أن يتناوب نمطا التفكير) يعالجه المحللون النفسيون على نحو واضح، معالجة مستمرة، باسم الاستيهامات، وأعتقد مع ذلك أن من المؤسف أن يكون المصطلح المعبر، مصطلح «أحلام اليقظة»، مهماً جداً في لغة السيكولوجيا المرضية، وأن يكون مصطلح استيهام مشحوناً بمثل هذا العبء من الدلالات. ومصطلح «أحلام اليقظة» يؤكد جيداً جانب «المكان الآخر» للفكر ويدخل بذلك ماأعتقد جانباً من المشكل ذا أهمية: الحاجة إلى ضرب من الصفة تحمي المحيط. ذلك أن ثمة، دون ريب، كثيراً من الظروف ليس من الحكمة أن يكون الفكر خلالها في مكان آخر؛ ينبغي أن يكون لها إطار مادي وذهني. إنها بحاجة إلى مجموعة من العناصر المادية التي نكون فيها متحررين، خلال زمن، من الضرورة المباشرة لحمل عملي ونفسي؛ ويتطلب ذلك أيضاً إطاراً ذهنياً، موقفاً لدى الناس الذين يحيطون بنا ولدينا نحن في الوقت نفسه، ضرباً من التساهل يمكنه في بعض الأحيان أن يشبه الجنون كثيراً. وي طرح السؤال نفسه عندئذ: أنعالج

(١٣) - النظرية والتطبيق في التحليل النفسي (بيير)؛ انظر أيضاً الأحلام: دوبر مالك للاشعور، في المجموعة نفسها.

كل الظواهر التي تكلمنا عليها غالباً بهذه الصفة على أنها أعراض مرضية، على أنها رموز لا بد لنا من أن نتخلص منها، أو بوسعنا، في ثقافتنا الموضوعية جداً من الناحية الفكرية، أن نفلح في الاعتراف بها أنها ظواهر ينبغي لنا أن نستخدمها في مكانها الصحيح؟ يتاح لنا، في طفولتنا، أن نتصرف، نتحرك، نسلك سلوكاً في ظل تأثير الأوهام، ويتاح لنا أن نلعب ألعاب «كما لو...» وحتى أن نضيق في لعبنا، أن يكون لدينا الانطباع لفترة أن ذلك حقيقي. أما في حياة الرشد، فإن إيجاد الظروف، التي يكون فيها ذلك ممكناً، أمر أقل سهولة (إننا نعهد إلى أناس آخرين تمثيل الملهاة في الأفلام وعلى المسرح)، علماً بأننا نجد ذلك، بوصفنا مرضى، في إطار جلسة التحليل النفسي، في الإطار نفسه.

٦- الاستسلام إلى أحلام اليقظة ضرورة بالنسبة للفنان وللمريض في التحليل النفسي

اقترحنا أن أحلام اليقظة في النهار، الشعورية واللاشعورية، ضرورية للمحافظة على الوجود المبدع يقطاً، كما هي أحلام النوم ضرورية (يقول فريد) لحماية النوم. وتوحي تجربة التحليل النفسي العيادية أن كثيراً من موانع التقدم في الحياة نتيجة إخفاق الوسط، وسط الطفل، في أن يقدم إطاراً ضرورياً لهذه الحالة للفكر، حالة «وجوده في مكان آخر». ويبدو في الواقع أننا على وجه الاحتمال، خلال هذا الطور من عدم التمييز بين الأنا واللا-أنا، ضعيفون بصورة خاصة أمام أحداث الحياة الداخلية لأولئك القريبين منا كل القرب من الناحية الانفعالية^(١٤). إن اثنين من مرضاي، في عداد أولئك الذين كانت اضطراباتهم هي الأكثر خطورة وكانوا أيضاً يتمتعون بمواهب فنية بارزة، كانا يظهران، كلاهما، إرادة في التعلق بقوانين المنطق

(١٤) - ج. ماويتان، في كتابه الجنس المبدع في الفن والشعر، يستشهد بصرخة السخوط التي وجهها سوزان لامبرواز ليلار: «أجد كثيراً من الصعوبة في أن يكون عليّ أن أظل وحيداً عندما أأتمل».

الصورى تعلقاً صارماً (علماً بأنهما لم يسمعا قط بصياغة صريحة لهذه القوانين). وأكد أحدهما بغضب، جواباً عن تفسير خاص بالرمزية: «ولكن شيئاً يكون موجوداً أو غير موجود، ولا بدّ له من أن يكون إما هذا الشيء وإما الشيء الآخر». ويتشبت المريض الآخر دائماً بالقول إن المعنى الحرفى لكل شيء أو لكل فاعلية هو المعنى الوحيد الممكن. وكان لهذين المريضين أمان مريضتان جداً من الناحية النفسية. إننى أدلى بالفكرة التى مفادها أن محيطاً إنسانياً من هذا النوع يرغم الطفل على أن يتشبت تشبثاً يائساً بطور التفكير الذى يميز بين الأنا واللا-أنا، لأن ذلك هو الحماية الوحيدة من الخلط المتعثر احتمالاً بين المشكلات الداخلية لأباء الأطفال ومشكلاتهم الداخلية هم أنفسهم. ولكن ذلك (وهو أحد المعاني الممكنة لتعبير «النمو المبسر للأنا») يفضي بهم إلى صعوبات كبيرة فى تنظيم محيطهم الاجتماعى، لأنهم يحاولون باستمرار أن يستخدموا نمط التفكير (منطق صوري) الذى يمنحهم فى الواقع رؤية زائفة لعالم العواطف الإنسانية (عواطفهم وعواطف الأشخاص الآخرين) التى يحاولون فهمها وتنظيمها. ويفضي ذلك إلى أن تنفصل كل مناطق تجربتهم عن التأثير التكاملى للتفكير الاستبطانى. إن ما هم بحاجة إليه على نحو أساسى هو إطار لا وجود لأي خطر من الاستسلام فيه لأحلام اليقظة. ولا أي خطر ينجم عن السماح بضرب من الخلط بين الأنا واللا-أنا.

إن وضعاً يخلو من خطر الاستسلام إلى أحلام اليقظة متوافر للمريض فى التحليل النفسى، والرسم الزيتى يقدم على نحو مشابه وضعاً من هذا النوع للرسم وللشخص الذى ينظر إلى الرسم فى آن واحد.

ماريون ميلنر

الباب الثالث

بعض المؤلفين الفرنسيين في أيامنا هذه

الفصل الأول :

من اجل نقد أدبي من وجهة نظر التحليل النفسي (رولان فوري
ومارسيل ثاؤون).

الفصل الثاني :

مشهد مسرحي ومشهد آخر (أندره غرين).

الفصل الثالث :

الصورة، النص والتحليل النفسي (ديديه أنزيو)

الفصل الرابع :

الحلم واللاشعور التاريخي في الرواية الروسية (ألان بيزنسون).

الفصل الخامس :

التصعيد وإضفاء المثالية (جانين شاسيغيه سميرجل).

الفصل الأول

من أجل نقد أدبي

من وجهة نظر التحليل النفسي

تطبيق التحليل النفسي خارج الحقل العلاجي موضع معارضة في أيامنا هذه أكثر من أي وقت مضى . إنه مرفوض في عقر حركة التحليل النفسي ، باسم «طهارة» مزعومة يمكن أن يصونها الوضع التحليلي وحده .

والواقع أن الإصرار على أن المعنى لا يمكن أن ينكشف القناع عنه إلا داخل وضع أضعف عليه الطقسية يعني ، في رأينا ، حماية الإيديولوجيات . فما يتجاوز إطار التحليل يفقد ، إذا صدقنا أقوال نقاد النقد من وجهة نظر التحليل النفسي ، كل دلالة ذات علاقة باللاشعور .

وهذا الأسلوب الذي ينكر على التحليل النفسي أن يفهم الظواهر الإنسانية في مجموعها يعارض مباشرة ذلك التصور الذي ابتكره فرويد عن العلم الذي كان قد وضع أسسه . فهو نفسه دحض القسمة بين علاج تحليلي والتحليل النفسي المسمى تطبيقي .

« وملحقه لمسألة التحليل العلماني » ، عام ١٩٢٧ ، يؤكد بصراحة أن التحليل النفسي بوصفه مدونة علمية وتطبيقاته التي يرد في عدادها العلاج التحليلي هو وحده الموجود على وجه الدقة .

ويصبح العلاج، في هذا المنظور، حقلاً بين حقول أخرى حيث يتجلى اللاشعور.

ويبسط التحليل بكل مشروعية، لهذا السبب، فاعليته التفسيرية على كل المجالات التي تظهر فيها النفس الإنسانية. وفرويد نفسه «طبق» التحليل النفسي على علم الاجتماع (الطوطم والتابو، ١٩١٣؛ «السيكولوجيا الجماعية وتحليل الأنا»^(١)، ١٩٢١؛ عصر في الحضارة^(٢)، ١٩٢٩، إلخ)؛ وعلى الدين («الأعمال القسرية والممارسات الدينية»^(٣)، ١٩٠٧؛ «السيكولوجيا الجماعية وتحليل الأنا»، ١٩٢١؛ مستقبل وهم، ١٩٢٧؛ موسى والتوحيد، ١٩٣٩؛ إلخ)؛ وعلى الفنون التشكيلية (ذكرى من ذكريات الطفولة لدى ليوناردو فنسي^(٤)، ١٩١٠؛ تمثال موسى لميشيل أنج، ١٩١٣-١٩١٤)؛ وعلى الأدب أخيراً (الهديان والأحلام في «غراديفنا» جنسن، ١٩٠٦-١٩٠٧؛ «الإبداع الأدبي والحلم المستثار»^(٥)، ١٩٠٧-١٩٠٨؛ «الغربة التي تثير القلق»، ١٩١٩، إلخ). ألا يستند تحليله حالة الرئيس شريبر، إذا انتقلنا إلى السجل العيادي بالمعنى الدقيق للكلمة، استناداً على سبيل الحصر إلى نص، مذكرات مصاب باضطرابات عصبية، كتبه الرئيس الشهير نفسه؟

سنحت لنا المناسبة من قبل أن نقول: إذا كانت بعض «الكليات» موجودة كما يعتقد فرويد (أوديب، خصاء، استيهامات بدئية...)، فإن مفعولاتها ينبغي لها بالضرورة أن تبدو في الحقل الإجمالي للفاعليات الإنسانية، وأن تُكتشف فيه وتُفسّر.

(١، ٢، ٣) - انظر الفصل الأول من القسم الأول من هذا الكتاب.

(٤) - انظر الفصل الثالث من القسم الأول من هذا الكتاب.

(٥) - انظر الفصل الثاني من القسم الأول من هذا الكتاب.

ولهذه الأسباب جميعها، نعرض هنا «المرافعة» البليغة التي كتبها شابان جامعيان «من أجل نقد أدبي بالتحليل النفسي»^(٦). إنهما يقترحان قراءة للتأليف تحدده في موقع وسيط بين النرجسية وليبيدو الموضوع، ويتميان إذن إلى منظور ونيكوتي، ويجيبان، على نحو من الأنحاء، عن الاتهامات بـ«النزعة التحليلية النفسية»، الموجهة إلى التحليل النفسي الذي يمارس نشاطه خارج العلاج.

ونحن نتجنب أن ننفي وجود مشكلات منهاج ملازمة للنقد بالتحليل النفسي. كما لكل نقد آخر، من جهة أخرى. ولنذكر فقط أن المشروع الحقيقي لفرويد كان «اكتشاف ألغاز العالم». فأن يكون ممكناً لهذا الهدف العظيم أن يتحقق دون أن يجد نفسه مشوهاً: ذلك كل ما نتمناه.

النص الأول: ل. بيرانديلو

يبدو النقد الأدبي بالتحليل النفسي، في جدول الأفكار المتلقات في علم النفس العيادي، مشروعاً متعذراً لا ينافس ادعاءه إلا ضحالة النتائج. ويجد هذا الموقف المبدئي صدىً ملائماً في الإيديولوجيا الراهنة للعلوم الإنسانية. وتقع هذه الإيديولوجيا، بعد أن نددت تنديداً صارماً وقوياً بالإرجاع المشيء للاشعور، بالتحطيم السادي والموهن لتفسيرات المحتوى، في فخ افتنان نرجسي بمحض الاستمتاع بالدال. ومثل هذه اليقينيّات الإيستيمرولوجية تكون عائقاً مؤسفاً ينشر الظلام في ميدان الاكتشاف والمعرفة. وحلت محل المانع المستمد من الفلسفة القائلة بوجود الأشياء في

(٦) - مستخلص من مجلة الخلد، ١٩٧٥. المؤلفان يتميان إلى جامعة إيكس مرسيليا ونشرا من قبل، مجتمعين أو منفكرين، دراسات شتى لتطبيقات التحليل النفسي على الأدب، ولا سيما على المشكلات المنهجية.

ذاتها (جواهر) مقاومة إستيمولوجية جديدة تستمد أصلها السيكلولوجي من **توظيف إضافي للشكل** على حساب المضمون . وهذا المانع ذو الوهم الشكلي يعمل عمله الوظائف في بمثابة **توظيف مضاد** متحوّل في بدايات الحركة الإيديولوجية المعاصرة وبقينياتها . وبدو لنا أننا منذ أن نتخلّى عن وظيفة تحليلية تُمارس في الإطار الضيق للشفاء ، للعلاج أو للتكوين ، نجد أنفسنا في موقف استدلالي يلزم كل بحث ، أياً كان موضوعه : السيكلولوجيا المرضية ، تقنيات الشفاء ونظرياته ، النقد الأدبي ، إلخ . ويتخلّى التفسير منذئذ عن مكانه إلى إنشاء خاضع لعنف مقتضيات التلاحم والتماسك الخاصين بالحركات النظرية والسيرورات الثانوية .

ونأمل لهذا السبب في بحوثنا أن نوضّح ملاحظتنا العيادية بنصوص أدبية وأسطورية بوصفها مواد غير متجانسة - تتنوّع تنوعاً كبيراً في تمهيدات اللاشعور - ذات علاقة بعضها مع بعض بوصفها أجزاء من مجموع واحد . إنها غير متجانسة ولكنها ليست ذات جذور متغايرة من حيث أنها جميعها تكوينات اللاشعور . ونحن نقف بهذه الطريقة خطى فرويد الذي يعيد ، في كتابه **التأويل والعذرية** على سبيل المثال ، تكوين معنى التأويل بواسطة التمثيل لضروب الدالّ المكتشفة في المواد العيادية والإثنولوجية والأدبية .

١ - لماذا كان لـ «التحليل النفسي التطبيقي» في أيامنا هذه

سمعة سيئة ؟

البحث في التحليل النفسي لا يمكنه أن يتوافق إلا مع تداعي الأفكار الحر : فانبعاث عرض من الأعراض يحيل إلى إبانته الأدبية وإلى ، أو إلى ، اندراجه في طقس أو أسطورة . ويحتل الموضوع الأدبي في بحوث فرويد مكاناً عالياً ، ومع ذلك فإن للنقد الأدبي بالتحليل النفسي سمعة سيئة . وثمة مفعول لغوي من النبذ الذي عاناه حدّده بمثابة «تحليل نفسي تطبيقي» . ووجد بعض رجال العلم والعياديين أنفسهم ، ولمرة واحدة ، ينفخون في الأبواق

نفسها، أبواق الشهرة . ولمصطلح «تطبيقي» متضمنات تغضّ من الشأن . وإذا كان التحليل النفسي يمارس عمله من ميدان إلى آخره ، وإذا كانت طريقته تكمن في أن يسوّي ضروب الدال الإنسانية جميعها ، فإن ذلك لا يعني أنه يرمي إلى أن يضع عدم تجانسها في مستوى واحد من شيء مبتذل ، بل إنه يرمي بالحري إلى أن يحدّد تفصيلاتها ، وتشابهاتها ، وفوارقها ، التي تضمن لكل منها ملاءمته في حقل الرغبة ، بوصف كل منها تمهيداً ، ووضعاً في أشكال وكلمات الامثالات اللاشعورية التي لا تتجلى أبداً في مباشرة ما يمكن أن يكون موضوعياً ، ولكنها تُستنبط بوصفها ذاتية الجسم المعاش الذي يظلّ عصياً على الامثال .

٢- التماسك المنطقي للنقد بالتحليل النفسي

في هذا المنظور ، يُقدّم عرض ملاحظة تحليلية نفسية والتنظير الذي يليها ، على احتلال مكان بوصفهما تمهيداً نوعياً ، شأنهما شأن الرواية أو الأسطورة أو الهديان ، لمحتوى لاشعوري يظلّ في نهاية المطاف غير خاضع لقانون الامثال لأنه مطمور في الغموض المتخيل لصورة مثالية جسمية امثالها غير ممكن . فالنظرية في مثل هذا المنظور ، شأنها شأن الرواية أو الأسطورة أو الهديان ، لا تحوز الامتياز الحصري في شرح السيرورات اللاشعورية وبواعثها ، إذ أن كل مجال من مجالات الانطباع هذه تقدّم معلومات عن بنية حيّزها النوعية بقدر ماتقدّم معلومات عن الإنتاج البدني المتكوّن مسبقاً وذي الشكل المسبق ، الذي تشرحه . وتقودنا هذه الإشكالية إلى البحث في مقارنة المجالات المختلفة التي يبرز فيها اللاشعور ، وتقصّي إباناتها التمثيلية ، وجعلها متمفصلة ، وتنظيمها بوصفها أجزاء شتى من أشياء حضارة مطمورة ، أشياء مفقودة إلى الأبد ، وتجميعها وبنائها مجدداً في مجال جديد ، مجال يخضع بالقدر نفسه إلى بنيته الخاصة في الإنتاج الذي

نسمّيه بحثاً. ويبدو لنا أن هذا الموقف المنهجي مطابقاً لمقتضيات الأنماط المستخدمة في الكشف، أنماط السيكلوجيا العيادية التي تقيّم درجة اليقين في فرضية من الفرضيات بالبحث في تلاقي القرائن، بالتقابل بين علامات الحالات المختلفة أو داخل الحالة نفسها.

٣- تحالف لا يتفصم بين التحليل النفسي والفن: مثال أوديب

من المؤكد أن الوضع التحليلي يظل الإطار البدني والنموذجي، والمحلّ المفضل لتقصّي المعنى^(٧) ولإمكان التحقق من الفرضيات بملاحظة مجموعها، ويعبّر بالدلالات دائماً عن اليقينات المختبرة والمختبرة التي تبرز فيه. ولكن الخلط بين إطار الوضع ووظيفة من الوظائف التحليلية (تفسير المعنى) لا يمكن أن يدعمه إلا استيهام القوة الكلية لدى بعض المحلّين: فليس ثمة شيء خارج الإطار. وهذه المصادرة على المطلوب الأول المقنعة جداً بفعل لمجرع في حقل العمل التحليلي تبطل منذ أن تُعرض على النظر الإبيستيمولوجي والمنهجي. وهذا التوظيف الإضافي للإطار قائم في أصل العديد من سوء الفهم بين مختلف الممارسين والباحثين في العلوم الإنسانية العيادية. ونعتقد من جهتنا أن من الضروري الإحاطة بـ التشابهات والفوارق العاملة في المحاولات المختلفة التي تنتمي إلى النهج التحليلي والطريقة النظرية، وذلك دون أن نحكم حكماً مسبقاً على جهاز الوضع، إذ يؤدي هذا الجهاز في نهاية المطاف دوراً أساسياً بوصفه المؤشر للفوارق والمنظم. ولكننا نرفض أيضاً ضرباً من الأثرولوجيا التحليلية النفسية تكون «تصوراً للعالم» جديداً، ضرباً من إيديولوجيا ذات نزعة روحانية مستدركة، بقدر ما نرفض التباساً مطلقاً وشمولياً بين إطار العلاج وطريقة التحليل النفسي. ولكن الحقيقة مع ذلك، إذا كانت كل مادة قادرة، بوصفها تكويناً من تكوينات

(٧) - مع أن الوظيفة التحليلية لا يمكنها أن تختلط اختلاطاً كلياً. تحت طائلة الوقوع في نزعة تعليمية فقدت هدفها - بالتفسير (وتيكوت، ١٩٦٣).

اللاشعور، على أن تكشف عن قليل من الحقيقة، أن شروط تفسيرها تظل واجبة التوضيح، وكذلك معايير ملائمة التفسير.

وسنرى فيما يلي شروط التفسير للمادة الأدبية، ولكننا نود أن نعرض منذ الآن تلك الحججة النظرية التي تشهد لمصلحة ملائمة التفسير: تحديده في حيز الوهم الذي يتيح للمكبوت أن يظهر دون كثير من التنكر. ومثال التراجيديا اليونانية التي اقتبس منها فرويد الاسم -أوديب- الذي يسم التحالف البدئي، وسمّاً إلى الأبد، بين الفن والتحليل النفسي، يبدو أنه يصوّب رأينا.

٤- من الرواية الأسرية إلى الرواية الأدبية

موقف التأليف الأدبي بالنسبة للحقيقة في اللاشعور يقدمه لنا نموذج **الأصلي الطفلي: الرواية الأسرية**. وفيها إنما تتجلّى هذه اللذة، لذّة ابتكار حكايات وقصّها، حكايات تؤكد الحقيقة وتنفيها في الحركة نفسها. وبهدف أن يحلّ الطفل مشكل الأصول إنما يبنّي نظريات جنسية وتخيلات الرواية الأسرية، إذ يتلاعب بعلاقات القرابة، وسيرورتي الحمل والولادة. فالطفل في اللعب والاستيهام يخضع العالم للقوة الكلية، قوة الرغبة.

ميّز فرويد «النظريات الجنسية الطفلية» من «الرواية الأسرية» -نظريات يرصنها الطفل ضد المشهد البدائي(*)-، والسبب ولاريب أن النظرية تخضع لأنماط دفاعية مختلفة عن نمط الرواية. فالنظرية هي التعبير الخارجي عن معرفة مضادة تحاول أن تشرح واقع الأشياء في كليتها وتجريدها («الأطفال يولدون بالشرح»); والرواية هي مسرحة استيهام، أحلام يقظة، مستثارة، تنتمي إلى الحقيقة انتماء أقوى ويضطلع مؤلفها بالسيرورات الذاتية («والداي ليسا والدي الحقيقيين»). فنحن لدينا من جهة معنى يقين مجرد وغير زمني؛ ولدينا من الجهة الأخرى بحث عن الحقيقة يلجأ إلى الكذب والظن: «ليست الأشياء كما تبدو عليه». وفي الرواية وحلم اليقظة معنى منشود، نقص في الفهم ينبغي سدّه، نقص ينفيه الخيال ويؤكدّه في الحركة ذاتها.

(*) - المقصود جماع الأبوين «م».

٥- الرواية ، بوصفها نتاج الرغبات الطفولية ، مرآة يجد المرء نفسه فيها مجدداً أو يضيع

الإبداع الأدبي يتمي ، في نشأته كما في وظيفته ، إلى الرواية الأسرية ، فالتخيّل يحلّ محلّ الواقع لإرضاء مبدأ اللذة . وهكذا فإن الاهتمام بالاستيهامات في الرواية هو الاهتمام في الوقت نفسه باستيهامات الإبداع وبإبداع الاستيهامات . إننا أكّدنا من قبل أن الظاهرة الأدبية تبدو محدّدة باستيهام ذي نشأة ذاتية وذي قوة كلية للرغبة : الكاتب هو الإله الذي يخلق العالم والشخص ، يُخضعهما لرغبته - شأنه شأن الحالم الذي يُخضع العالم الخارجي في حلمه - ويبتكرهما وينبذهما ، ويحوكهما ، ويقتلهما ، وحتى بوسعه أن يبعثهما كما فعل كونان دوال بشارلوك هولمز .

ولهذا التشابك التكويني ، الوظيفي والبنوي ، بين الاستيهام (٨) والإبداع - ولاسيّما الإبداع الأدبي - قدرة على أن يكون موضع مشاركة ، بمعنى أنه يحتلّ موقعاً هيو فوجسي (غرين ، ١٩٧١) ووسطاً بين حيّز الموضوع والحيّز النرجسي (٩) . ومن هذا المجال نفسه ، كما يبدو لنا ، يحوز التأليف الأدبي هذه السلطة ، سلطة الكشف عن حقيقة تفلت جزئياً من النظرية التي ترقى إلى مستوى الحقيقة المضادة . ويتيح التحرّر من وجوب التمييز بين

(٨) - يعتبر ويُكوّن أن الاستيهام في الوضع النهائي ضرب من الإبداع ذلك أنه يستمدّ منشأه من رغبة الرضيع في أن يموت نقائص المحيط ، والحيّزة ، وعدم نفسه النوعي ، إذ يحوكها إلى حيّز مثالي بواسطة النفس . والتخيّل يُرصد ويرصد الاستيهام انطلاقاً مما ينقص في الواقعي : فالاستيهام يتمي هنا إلى اللغافات الهوسية لأنه يتلاعب نرجسياً بالواقع الخارجي ليحتمي من صيويه ومن الحصر المنبعث من الواقع الداخلي . فالاستيهام ، بهذا المعنى ، هو مسرحة نقصنا في وجودنا ونقصنا فيما نملك .

(٩) - مفهوم الحيّز الانتقالي لدى ونيكوت قادر هنا على أن يشرح هذه النظرية لمواقع الإبداع الثقافي .

الواقعي والاستيهام، بين الذاتي والموضوعي، أن تتجسّد الرغبات تمجّداً بحرية مطلقة، رغبات ستكون موضع مراقبة في الاستيهام الشعوري، ومنسّية في الأحلام أو مرفوضة في الهديانات. وتندرج الرواية، شأنها شأن اللغة (غوري، ١٩٧٤)، ولأنها تتكوّن بها، في هذا المجال الانتقالي الذي تستمدّ منه هيئتها (الشكل) ومحتوياتها التي تكشف في الوقت نفسه عن هذا الوجه النرجسي الذي يستمدّ أصله من جسم معاش متخيّل استيهامياً، ويمتاز بقدرته على التبادل والتفاوض بفعل خواء مدوّنة الشكل (ذات العلاقة بالموضوع) واعتباطيتها، مدوّنة تقوم مقام الحامل له. ويقدم الكتاب، وهو في الوقت نفسه يخفي الصورة المثالية الجسمية للمؤلف ويحتريها ويكشف عنها. في إجماليتها كما في محتوياتها. ويضعفها^(١٠) إذا صحّ القول،، للآخرين (القراء) هذا السطح المأوي الذي يمكنهم أن يجدوا أنفسهم عليه مجدّداً ويجهلون أنفسهم على الأقل. وبهذا المعنى، ليس ثمة بالنسبة لنا سوى تأليف مقروء ومكتوب أو مكتوب، فجعل الإبداع المستقلّ عن المؤلف والقارئ موضوعاً هو استيهام يتحقّق. فالرواية هي على وجه الدقّة هذه المرأة التي لا تُدرك إلا بالنظرة التي، حين تحطّ عليها، لا تتمعّر عليها إلا انطلاقاً من شكلها الخاص.

٦- قدرة العمل الأدبي: فتح حيّز يتوسّط بين النرجسية وليبيدو الموضوع

هذه التبعية المزدوجة، تبعية التأليف الأدبي - إبداع يضعف المؤلف دون أن يقدر على احتوائه -، للنرجسية وليبيدو الموضوع، في النصوص وفي الفعل ذاته، فعل البيان، على حدّ سواء، تبدو في مجالات مختلفة: - في التأليف ذاته بوصفه موضوعاً، كما الطفل بالنسبة للأم، الذي

(١٠) - كما أن آلة التأليف (نوسك، ١٩١٩)، أو النظرية (غوري، ١٩٧٤) تضعف وتجهل موضوعياً جسم المريض، جسمه المثير للغلظة.

يرتبط مع مؤلفه بحركات عدائية، حركات سراب نرجسي وهوى عاشق .
وهو يبدو أيضاً، بوصفه إضفاء الموضوعية على النرجسية، بمثابة إضفاء
النرجسية على الموضوع؛

- في سيرورات الإبداع التي يدعمها معاً ضربٌ من التوحد
بالموضوعات (المعلمين الروحيين - التيار الأدبي، إلخ) وتوظيف نرجسي
للكتابة، مؤسساً استمتاع الدال الذي يُخضع الوقائع الداخلية والخارجية
للقوة الكلية، قوة الرغبة؛

- في محتويات الإبداع المتمفصلة في وقت واحد مع التاريخ الذاتي
للمؤلف ووضعه الإنساني، والجماعي بالتالي؛

- في مواد الإبداع: اللغة، بوصفها حيزاً انتقالياً، هي ضرب من باب
معقود أو ذي قوس أحد وجهيه يتجه نحو الحركات الدافعية والنرجسية
للمجسم الخاص والآخر نحو المنظومة الشكيلة المكتسبة بواسطة التوحد
بالموضوع (١٩٧٤)؛

- في حركة القراءة، الحركة ذاتها التي تفعل بحيث أننا لانقرأ الشيء
نفسه (قراءة نرجسية) إذا قرأنا الكتاب نفسه (الموضوع).

هذا الموقع للتأليف الأدبي، الموقع الوسط بين النرجسية وليبيدو
الموضوع، يحدد التأليف الأدبي بوصفه رمزاً يجمع مختلف أجزاء الواقع
الخارجي والواقع الداخلي، ومبدأ اللذة ومبدأ الواقع، وحقيقة اللاشعور
الذي يدق على الوصف والحيز التمثيلي القابل للتفاوض، حيز المنظومة
الثقافية. ومن هذا المجال ذاته، مجال الوهم، إنما تحوز الرواية هذه القدرة
على أن تتيح للاشعور أن يظهر، إذ تجسده في مسرحية وفي كلمات، رواية،
على خلاف النظرية، لا تكابد تأثير هذا العنف المفهومي - الذي ينبجس منه

دافع الموت..، عنف يُخضع النظرية لمقتضيات التلاحم والتماسك والواقع .
ويبدو لنا العمل الأدبي أن له هذه القيمة ، قيمة الاستعارة ، التي يكمن أصلها
على وجه الضبط في تصادم محور المعاش الجسمي ، محور يتعذر التعبير
عنه ، بالمحور الشكلي ، محور مجرد الضروب من الدالّ.

٧- الرواية تخدم سيدين معاً ، شأنها شأن العرض ، الرغبة والدفاع

هذه السيادة الرمزية للموضوعات المتخيّلة -التي تدخل على هذا
النحو دائرة التبادلات- تتيح للمؤلف أن يتخذ موقعاً ثالثاً في سيناريو
الاستيهام ، موقعاً لا وجود له في الأحلام والأعراض . ومن هذا المكان إنما
يسمح العمل الأدبي بظهور الحقيقة بعد أن حدّدها وأعطاهها بوصفها مزيفة .
فالحقيقة موجودة هنا ينبغيها الحيز الذي تظهر فيه نفسه : والازدواجية اللغوية
الماثلة في الكلمات التالية : «إنه ضرب من الخيال»(*) . بوصفها تحيل إلى
الخارق الذي يتحقق ، وإلى الواقع المتعذر- تكون مؤشراً . ويصبح عرض
الحقيقة هنا ، كما في موضع آخر ، دليل نفيها . ولكن المؤلف لن يكون لديه
اليقين ، كما بالنسبة إلى النكتة ، إلا عندما تقدّم ارتكاسات الجمهور على
التأكيد أن المكبوت ظهر دون أن يكفّ الكبت . ففي هذا النجاح الكامل ،
لجراح الكبت المستمر والمكتشف المعبر عنه ، إنما تكمن وثاقة صلة العمل
الأدبي بتكوينات اللا شعور الأخرى . ويؤثر الكبت تأثيراً قليلاً في محتوى
العمل الأدبي . الذي يثير عاطفة الغرابة المثيرة للقلق . لأنه ، أي الكبت ،
يتراقق وجوده مع وجود سيرورة الكتابة ، السيرورة ذاتها . ولكن هذا الموقع
الوسط ليس له إلا المزايا بالنسبة للناقد- المحلل ، ذلك أن العمل الأدبي ، إذا
كان يتيح أن يسقط المكبوت الذي يحتويه ، يقدم نفسه أيضاً بوصفه بناء

(*) - العبارة بالفرنسية هي «c'est du roman» ، وترجمتها الحرفية «ضرب من الرواية» . ولي
هذه الترجمة الحرفية ، تبدو ازدواجية المعنى اللغوية لكلمة «رواية» لأن المقصود «خيال» «م» .

مكتماً لا يسد صدوع بيانه وصدوع عدم اكتماله (العمل الأدبي متته ولكن ليس العمل الأدبي للمؤلف)، وينصب معالم اللامحدود في الرغبة التي جعلها تنبعث. ولهذا السبب فإنه لا يدهشنا أن نرى الإرصان الثانوي (*) (هذا المكتظ بالمعنى) يسود في محتواه، وفي شكله كما في وظيفته. ويضمن العمل الأدبي المكتمل، على هذا النحو، لمؤلفه النجاح الكامل في إضفاء الخارجية على المكبوت: المسودات، والإخفاقات في الكتابة، وضروب الحماسة كما فتور الهمة، وزمن الصمت والكلام... كل ما يضع المعالم في مسار المقاومة والتحويل في العلاج، هذه النسخة السلبية للعمل الأدبي حيث تمارس ذاتية المؤلف عملها. ويختفي كل ذلك في روعة النشر. وذلك هو أحد الفوارق، وليس الأقل أهمية، بالنسبة لتكوينات اللاشعور الأخرى. ونأمل، بعد أن بحثنا في وثيقة صلة التأليف الأدبي، أن نؤكد بعض التماثلات التي يراها مع تكوينات اللاشعور كلها.

- والتأليف الأدبي يكون على هذا النحو، شأنه شأن تكوينات اللاشعور الأخرى، شكل استيهام لاشعوري ومسرحة هذا الاستيهام الذي يتحقق تحقيقاً مزدوجاً: في اكتمال السرد وفي دلالاته، كما في فعل بيانه. والتأليف الأدبي - شأنه شأن الحلم والهذيان - يعبر ويقنع معاً في محتواه. ما جعله ينبعث في سيرورة الكتابة. والمقصود هذه السمة المشتركة بين كل تكوينات اللاشعور، سمة كونها تحددها شروط الإنتاج ذاتها.

(*) - الإرصان الثانوي (Elaboration secondaire): الإرصان مجموعة من العمليات الفكرية تتحول بها عناصر بسيطة (إحساسات، رغبات أو مفهومات على سبيل المثال) إلى إدراكات، وصور، وذكريات أو أفكار. ويبين فرويد الأساليب الكثيرة التي يستخدمها حالم ليعبر، على شكل صور، عن أفكاره الكامنة: عمل التكثيف (عنصر واحد ينطوي على عدة دلالات)، وعمل الإزاحة (الأساسي في فكرة الحلم لا يتمثل في الحلم أحياناً، أو أن التأكيد يتزاح من عنصر ذي أهمية إلى عنصر آخر، دال)، وعمل التمثيل التشكيلي (ترجمة الأفكار إلى صور، إلى تمثيلات رمزية). ويوجد، بالإضافة إلى ذلك، إرصان ثانوي، مهمته أن يكمل سد الثغرات وينظم المعطيات الأكثر مباشرة، معطيات الحلم، في كل متماسك على وجه التقريب. ولا بد لنا من أن نعرف، لتقييم أهمية هذه المفهومات، الأهمية كلها، يقول فرويد، «أن الآليات التي تسود عمل الإرصان هي النماذج الأصلية للآليات التي تحكم إنتاج الأعراض العصابية» م.

- يضاف إلى ذلك أن العمل الأدبي يكون، شأنه شأن تكوّنات اللاشعور الأخرى، المادة الظاهرة التي تقنّع المحتوى الكامن وتكشف عنه في وقت واحد. وذلك لايعنى أن النص الظاهر لا علاقة له بالبنية الكامنة بل، على العكس، إن العلاقة قائمة لأن هذه البنية الكامنة تحدّه في أوهى تفصيلاته. والمقصود على الغالب هو النص نفسه ولكنه مرقّم، مقطّع على نحو مختلف، مرئي ومسموع على نحو آخر. ذلك مايسمّيه فرويد تحديد الأعراض المزدوج، بوصفه انتصار الفكر وعبوديته التي تقضي أن يرضي سيدين معاً: الرغبة والدفاع، المعنى وانعدام المعنى.

- ثمة تماثل أخير يكمن في المعاينة التي مفادها أن الأساليب العاملة في تكوّن الحلم- تكثيف، انزياح، انعكاس إلى الضدّ، إضفاء شكل الدراما على الأفكار الكامنة- موجودة في عمل الكتابة، وذلك في الصور البلاغية (الاستعارة، المجاز المرسل، إلخ).

٨- أليست كل قراءة شكلاً من التحليل الذاتي؟

يتخذ الإبداع الأدبي مجازاً وحيزاً في تكوّنات اللاشعور، إنه مثال من أمثلتها الأكثر اكتمالاً. فالحقيقة التي يعرضها وهو ينفىها تجد نفسها تتحدّد في حيز الوهم، ويُضفى عليها شكل الدراما في اللغة. ولهذا السبب، لا ينفصم العمل الأدبي للمؤلف وحياته، في هذا التصور، عن أحلامه، وفلّات لسانه، واستيهاماته، ولاعن إنجازاتها. وقد أراد بعضهم خطأ أن يشرح العمل الأدبي بالحياة، حيث لا يبدو أن إلا بوصفهما سيرورتين، نتاجين من نتاجات الرغبة نفسها. فليس العمل الأدبي تضعيف الماضي المتكوّن، إن بوسعه أن يستبق قلزاً، وأن يكيّفه مجدداً وكأنه مخطط متخيّل ينتظر طباعة، أو يخضعه بالكتابة إلى عدم اكتمال تاريخه.

ووثيقة صلة الأدب بالموضوع مدوّنة في السيرة ذاتها، سيرة الكتابة؛ إنها تعاصر، كما بسطها غرين (١٩٧١)، نقي كل امتثال، إذ تحيل من جهة إلى طوباوية الامتثال؛ فالاستيهامات البدئية التي لا تقبل الامتثال تؤمّن تواطؤ القارئ في الاستمتاع بقراءته (لذة نهائية)؛ وتحيل من جهة

أخرى إلى سريان العلامات اللغوية التي لا تحيل إلا إلى ذاتها، علامات لغوية تؤمن اللذة الشكلية للكتابة، بوصفها دعوة إلى حلم اليقظة. ولكن العمل الأدبي يحيل على هذا النحو مباشرة إلى الاستيهامات النووية، إذ يتجاوز امتثالات الكاتب تحت الشعورية («بقايا راهنة») التي تتيح وحدها بلوغ الذاتية؛ والقارئ مدعو إلى أن يساهم بامتثالاته الخاصة في مجال امتثالات الكاتب وحيزها. والكتابة، على خلاف الكلام، لا توجد حين يوجد بيانها، فهي تعرض نفسها على القارئ في اعتباطي العلامات، وتدعوه إلى أن يشرحها. ولهذا السبب فإن القارئ وحده يمكنه بتحليل ذاتي لامتثالاته تحت الشعورية -وسط بين الكذب والحقيقة- التي تنبعث عند القراءة، أن يحلل مفعولات النص ودلالاته. أليس محكوماً على المادة الأدبية عندئذ ألا تكون سوى ركيزة لتحليل ذاتي؟

٩- مستويات القراءة والمحاولات العامة لتفسيرها

قسم من النقاد الذين يرمون إلى تفسير النصوص بالتحليل النفسي ناجم عن ضرب من الالتباس: التباس المشروعات التي تختلف أغراضها بقدر ما تختلف مناهجها.

ونحن نقترح أن نميز تمييزاً مصطنعاً ولكنه ناجع بين «ثلاث مستويات للقراءة»:

- محتوى عمل أدبي وتمفصله مع الاستيهامات البدئية؛

- الإرصان الشكلي لعمل الكتابة بوصفه يكشف على نحو الخصوص عن تميز الكاتب؛

- وظيفة فعل الكتابة أو القراءة في الاقتصاد عبر الذات.

وتختلف طرائق البحوث وضوamها المنهجية وفق مستويات القراءة.

ومن المهم أن نوضح باستمرار أغراض التفسير وإستراتيجياته بالنسبة لهذه «المستويات» بغية تجنب نزعة في الالتباس اختبارية.

ويبدو أن هذه المستويات الثلاث موجودة في تأليف فرويد.

١٠ - محتوى التأليف والاستيهامات اللاشعورية

«عندما يولد شخص من شخص عمل أدبي، يكتسب على الفور ضرباً من الاستقلال، وحتى إزاء المؤلف الذي أوجده، بحيث أن الناس كلهم يمكنهم أن يتخيلوه في أوضاع لم تخطر قط ببال المؤلف. ويكتسب وحده تماماً معنى لم يخطر ببال المؤلف قط أن يطلقه عليه».

ل. بيزانديلو

النص الثاني: رولان غوري ومارسيل تاؤون

المفسر يعتبر العمل الأدبي، كما تلاحظ شاسيفه سميرجل (١٩٧٠)، خلال المحاولات الأولى من التحلي النفسي التطبيقي، بمثابة كل - إذ يهمل تفصيلات السيرة الذاتية لحياة المؤلف - ويبحث بصورة أساسية في التحقق من فروضه النظرية العيادية. فيبدو الأدب عندئذ وكأنه مجال الوضع موضع الاختبار ومجال الإبانات لفروض ناجمة عن ممارسة علاجية. ولكن فرويد إنما عني على وجه الخصوص بنوعية الظاهرة الأدبية في نص أحدث: «الغربة التي تثير القلق» (١٩١٩). وهذه العاطفة التي يمتزج فيها القريب بالبعيد، ويصبح الآخر أنا ذاتي، وأنا ذاتي أصبح آخر، ويطرأ على المكان والزمان والغلاف الجسمي التواءات الخيال وازتكاساته، تظهر في الأعمال الأدبية على نحو متميز. وتسم هذه العاطفة عردة المكبوت الذي يقدم على اتخاذ دلالة في حدث خارجي، أو مشهد، يبدو لنا في وقت واحد

غريباً ومألوفاً، وشبيه باستيهام يكون مقبولاً على نحو فجائي .
ويضرب فرويد مثلاً على ذلك : إيجاز استيهام الموت والحصر الناجم عنه .
فحضور المشهد الآخر في الواقعي يضع موضع التساؤل حدود الأنا
وهوية المريض . وإذا التقى الداخل والخارج كما في شريط ورق
موبوس^(١١)، فأين عندئذ أكون أنا؟ وتحيل هذه العاطفة من الغرابة
بالنسبة للذات ، التي تكون على الغالب ذلك الطور البادي من هذيانات
الدهان الهذائي ، إلى ضروب الضياع المرآوي . وظهورها عند القراءة في
حدود اللذة يشهد هنا على مفعول إضفاء الرمزية . ويولي فرويد ، في
عداد العناصر التي يمكنها أن تثير الغرابة المقلقة ، موضوع المثل
أهمية كبرى ؛ والواقع أن في إشكالية التصدع وصورة الجسم إنما تمثل
هذه العاطفة .

١- الحقيقة العاملة في المشهد الآخر حيث يتواصل المؤلف والقارئ

هذا الجوار ، جوار محتوى السيناريوهات المتخيكة في العمل الأدبي
وعالمنا الداخلي - الذي يبرز على سطح القراءة ويزرع الاضطراب في حدود
الأنا- يدل على اندراج الاستيهامات في تخوم النص . ولن يكون العمل
الأدبي فحسب ، بهذا المعنى ، مثل المؤلف بل مثل القارئ أيضاً ، وتتضح
على هذا النحو استعارة ستانندال الذي يقتضي أن تكون الرواية مرآة ينزهاها
المؤلف طوال درب من الدروب . والصورة التي تنعكس فيها هي صورة شخص
آخر من نفسنا .

وهذه العاطفة من الغرابة التي تثير القلق ، المحسوسة عند قراءة
الأعمال الأدبية ، هي الضامن لوجود الحقيقة في محتويات هذه الأعمال .

(١١) - شريط ورق ندوره نصف دورة قبل أن نلتصق أطرافه . وبوسعنا عندئذ أن نلاحق
بالإصابع ، دفعة واحدة ، أحد وجهيه ، إذ نعود إلى نقطة البدء ، دون أن نغير الجهة أبداً .

فتراجيديات أوديب، وهملت، وعطيل، تكشف عن سنيوريوهات بدئية، ونيات استيهامية نوعية، متحوكة دائماً، ومعدكة، ولكنها تتكرر في كل عمل أدبي منها. وفي كل نص، «المقصود دائماً هو التعبير عن حقيقة إنسانية كلية، مع أنها كامنة في مكان أو في أزمنة أخرى» (نحن الذين وضعنا الكلمة بحرف بارز)، كما يلاحظ فرويد. ووجهة النظر هذه تستبعد أي ادعاء بشرح ذاتية المؤلف أو سيرورة إبداع العمل الأدبي.

ومن موقع العمل الأدبي في حيز الروم إنما يكون هذا العمل هو الأقدر مع ذلك على أن يعلن عن حقيقة ينفيها تحديد موضعها مادام النفي هو، في الحقيقة، البديل الفكري للكبت (فرويد، ١٩٢٥) ومادام الحقيقي - كما في اللعب، والنكتة، والحلم - يبدو أنه يتحدد بوصفه باطلاً.

والمبتنى، من وجهة النظر هذه، هو طوباوية الامتثالات: الوصل إلى الاستيهامات البدئية بعمل تحليلي للمحتويات اللاشعورية التي تُضفي عليها الصفة الدرامية في العمل الأدبي. وعلى مستوى هذا المشهد الآخر - مشهد الغرابة التي تثير القلق - إنما يحدث التواصل والتواطؤ بين الكاتب وقارئة، وذلك بفعل الاستمتاع بالكتابة والقراءة. فالانفعال الجمالي لا يستمر إذن إلا بهذه المشاركة بخبز الحقيقة في أكذوبة الكتابة.

٢- أمقاربة تستند إلى دراسة نفسية ودراسة السيرة الذاتية أم تحليل العلاقة بالموضوع؟

العمل الأدبي والمؤلف

الكاتب لا يمكنه إلا أن يكون متميزاً عن الفاعلين في سيناريو متخيل يعبر عنه بالرمز في العمل الأدبي. فمفعول الكتابة أساسي ورئيس بهذا الصدد، ويرى الكاتب نفسه وقد ارتقى إلى أن يكون سيد العمل الأدبي في

إنتاجاته المتخيَّلة ، إذ يتحرَّر على هذا النحو من الفتنَّة الصامتة والمدهلة للاستيهام الذي نصَّبه موضوعه .

وإشكالية المؤلف الشخصية لا يمكنها ، لهذا السبب ، أن تؤخذ بالحسبان بفعل التحليل لمحتوى العمل الأدبي . ولا بدَّ لإدراكها من البحث عنها في نمط إرصان الاستيهام في بوتقة الأسلوب ، كما تقترح ذلك شاسيغه سميرجل (١٩٧١) في السَّنة الأخيرة في مارتينارد ، إذ تحلَّ معاً على سبيل المثال محتويات العمل الأدبي وتركيبه الشكلي .

وثمة ، في الحالة الراهنة للبحوث ، تياران رئيسان حاولا أن يفهما الكاتب في خصوصية عمله الأدبي : المقاربة التي تستند إلى الدراسة النفسية ودراسة السيرة الذاتية ، وتحليل العلاقة بالموضوع عبر الأسلوب . ولا يتيح لنا المكان في دراستنا هذه أن نعرض مساهمات هذه البحوث وحدودها ؛ فبعضها جدير باهتمام خاص : أعمال أنزيبو (١٩٦٥) ، فيرناندز (١٩٧٠) ، سوريانو (١٩٦٨) ، موران (١٩٦٤) ، شاسيغه سميرجل (١٩٦٩) ، إلخ .

٣- حاجة إلى إصلاح الموضوع الذي يدعم ظاهرة الكتابة

وظائف العمل الفني وسيرورة الإبداع

من الضروري عندئذ أن نعريف ما الوظائف التي يشغلها العمل الإبداعي والكتابة في الاقتصاد عبر الذاتي للقارئ والكاتب . فالنص المنطوق هنا يُهمل لمصلحة فعل الإنتاج ، إنتاج النص : ما الذي يدفع المرء للكتابة وما الذي يجعله يقرأ ؟ لماذا يسبَّب اللذة تداول المؤلفات وإعدادها ، وكيف ؟

أ- وظائف العمل الأدبي بالنسبة للمبدع

يكون العمل الأدبي ، بالنسبة للمؤلف ، اندماج نزاعاته الداخلية بفعل السيادة عليها في حقل الرمز . والتصعيد هو المفهوم الذي يضع حدود هذه السيرورة النفسية بالكثير أو القليل من النجاح الدلالي . ويؤكد فرويد أن الفنان ينصرف عن الواقع المحيط ، على غرار العصايب ، ليجد إشباعاً

لرغباته الضالمة في المتخيل ؛ ولكن تحوّل الرغبة إلى عرض بالنسبة للعصايبي
يسدّ طريق التبادل سداً محكمًا بفعل محض استمتاع نرجسي ، في حين أن
تحوّل الرغبة إلى عمل أدبي ، بالنسبة للفنان ، يمنحه فائض قيمة من اللذة في
دائرة الثقافة . وفيما أن العصاب يعزل العصايبي ، فإن الفن يوحد : إنه الرمز
على نحو أخصّ ، أي إنه الرباط الذي يدعمه الإيروس . وبهذه السلطة
السحرية من «النكوص المراقب» ، التي يملكها المؤلف ، ومن منح أحلامه
تسجيلاً اجتماعياً يؤمّن اللذة والسكينة للآخرين ، يشبع المؤلف رغباته في
العمل الأدبي وبالعامل الأدبي ، و«يجذب لنفسه اعترافهم به
وإعجابهم ، ويفوز أخيراً بفعل مخيلته بما لم يكن موجوداً من قبل
إلا في مخيلته : الأمجاد ، والسلطة ، وحب النساء» (فرويد ، ذكره
جونز ، III ، ص ٤٦٣) . وهذه اللذة ، لذة أن يعترف به الآخرون
«مؤلفاً» - عبر المثل المرآوي الخالد للعمل الأدبي - تحيل إلى موقف
تخريبي من علاقات القرابة ؛ ويجد الزمن والجنس نفسيهما معلقين
على هذا النحو في رغبات القوة الكلية ، والنشوء الذاتي ، إذ يتجاوز
جميع الفوارق : «انتزع المؤلف لنفسه اسماً» . ونحن نجد هنا النواة
نفسها التي تولّد هذه الحاجة إلى رواية الحكايات : الرواية الأسرية ،
النموذج الطفلي للعمل الروائي .

ولكن العمل الأدبي ، وإن كان يشبع ، بفعل زوال التوظيف عن
الموضوع - زوال يفترضه مسبقاً فعل إنتاجه - ، ضرورياً من النكوص
النرجسي والدافعي ، تدعمه بالإضافة إلى ذلك ، من الناحية
الديالكتيكية ، ميول متنامية : لاسيّما ميول الإصلاح . فميلاني
كلاين (١٩٤٥) ، وهانسا سيغال (١٩٥٥) ، وشاسيغ سميروجل
(١٩٧١) ، شرحن هذه الحاجة إلى ترميم الموضوع والذات ، أو الذات ،
التي تحرض وتدعم ظاهرة الكتابة .

وهذا التحليل ، تحليل وظيفة الكتابة بالنسبة للكاتب ، مترابط مع تحليل لفعل إنتاج النص ولمكانه في الاقتصاد الذاتي ، ولا يمكنه أن يُنجز إلا خلال علاج تحليلي .

٤- قراءة عمل أدبي يجعل من كل منا مبدعاً

ب - وظيفة العمل الأدبي بالنسبة للقارئ

العمل الأدبي موضوع «استهلاك» أولاً بالنسبة للقارئ - قارئ يجيز لنفسه، ما إن يدفع ثمن الشراء، أن ينكبّ على جسم العمل الأدبي بكل الإشباعات الدافعية : يمزقه ، يحرقه ، يشوّهه ، يضع تحت كلماته خطوطاً ، يوسّخه ، إلخ ، إشباعات دافعية ستظهر في معظم الأوقات على النمط المصنّف للقراءة والنقد أو النقد .

وتشبع القراءة أيضاً، في لذائذها، لذائذ الفهم والانفعال، غرائز تحصيل المعرفة^(١٢) ، كالاستمتاع بالتوحد بالأبطال ، التي تضيفي الصفة الدرامية والموضوعية على حلم اليقظة الذي تثيره القصة . وتتيح اللذائذ الجمالية التي يؤمنها العمل الأدبي للقارئ - بفعل هذا الكسب من الطاقة - أن يرتوي من منبع الموضوعات الذاتية دون أن يعبى خيظ المحرمات وتهديدات الدوافع .

يضاف إلى ذلك أن القارئ يتوحد بالمؤلف - بتأثير العمل الأدبي - بوصفه سيد اللعبة مع الاستيهامات . وقراءته هي التي تكون العمل الأدبي مادام صحيحاً أن هذا العمل لا يمكنه أن يوجد دون جمهور ، وهذا الجمهور هو الذي يحتفي به ويشرحه بامثالاته الخاصة . وفي ذلك يجعل المؤلف كلاً منا مبدعاً بفعل حركة الكتابة التي تستأنف محاكاة سيرورة الكتابة : التقاء تمهيدي وصارم بين دافع الموت الذي يقدم على تمهيد (وبالتالي تدمير) الشيء المتعلّر التعبير عنه والعصي ، الذي يحمله باحث من بواعث المنظومة المتخيلة

(١٢) - عندما يقترح باتاي أن يبدأ كتاباً بصورة عضو أنثوي ، يزيل الاستعارة عن هذه العلاقة ، علاقة الإبدال ، بين حيّز النص وحيّز الجسم (جسم الأم على وجه الخصوص) .

(الموضوع المرغوب بالنسبة للمؤلف كما القارئ) وبين الإيروس الذي يفعله يقدم تمهيداً جديداً على الظهور ويجد نفسه على هذا النحو مرتبطاً (موحداً من جديد) بالشئ الناقص. ويجد المرء في اللعبة النموذجية، لعبة بعيدة - قريب^(١٣)، هذا القلب البدني الذي به يقدم الموضوع (الثقافي على وجه الخصوص) على تأكيد الفصل ونفيه في الحركة نفسها. وهذه اللعبة المزوجة هي المكوّنة لسيرورتى الكتابة والقراءة والمترابطة معها.

والواجب يقضي أن نتميز هذه المستويات من القراءة، وجهات النظر هذه، إذ نوضح حقولها، حقول الرؤية، كما نوضح نقاط العتمة فيها^(١٤). فالخلط بينها يكون خطأ منهجياً وسيكولوجياً.

أما فيما يخصنا، فإننا لانشد، بالنظر إلى أن غرضنا توضيح حقيقة الاستيهام وترابطها كما تبدو في مواضع الأدب والميثولوجيا، وكما تبدو للملاحظة العيادية لجماعات التكوين، سوى وجهة النظر الأولى هذه: تحليل العمل الأدبي في تعبيره عن الحقيقة. وكان يبدو لنا ضرورياً مع ذلك أن نتميز الإشكاليات وإستراتيجيات الكشف النوعية للمستويات الثلاث من القراءة، وما دام كل مستوى منها لا يعتمد إلا إذا تميز عن المستويين الآخرين.

فوظيفة القراءة، كما موقعها المرأوي بالنسبة للمؤلف، هو الذي يتيح لحقائق كلية أن ترى محدّدة في محتوى العمل الأدبي.

(١٣) - يروي فرويد في نصه «ما وراء مبدأ اللذة»، أن حفيده، في الشهر الثامن عشر من عمره، كان يتسلّى بإرسال بكرة مربوطة بخيط بعيداً ثم بإعادتها نحوه. وصراخه «أو... أو... آآ» يعني «بعيداً» و«قريباً». وقد غمّر فرويد هذه اللعبة في حال غياب الأم على أنها أسلوب فاعل للسيادة على حضور موضوع الحب (الأم) وغيبابه.

(١٤) - العتمة، من الناحية الطبية، «ثغرة في حقل الرؤية ناجمة عن فقدان الحساسية في بعض النقاط من الشبكية (معجم روبرت الصغير). ومصطلح إزالة الانطباع المولم من حقل الرؤية (إضعاف العتمة) مصطلح كان رونو لافورغ قد أدخله في التحليل النفسي للدلالة على جزء من الواقع النفسي أو الخارجي لا يأنعله الفرد بالحسبان (وفض فرويد هذا المفهوم) (ملاحظة لجنة الإشراف).

٥- القراءة والنقد والتفسير تكوّن العمل الأدبي نفسه

القراءة والتفسير: مبادئ عامة

كل قراءة هي قراءة تفسيرية أياً كان مرماها - سواء أكانت قراءة من أكثر القراءات طلباً لمحض اللذة، أم قراءة تحليل لغوي للشكل - وكل تفسير ينتمي إلى قراءة العلامات، والمؤشرات، والمعنى والحالات الانفعالية. ويكمن التفسير - كما في علم الأصوات - في لفظ الأحرف الصامتة، وفراغ العلامة دعوة إلى المعاني وإلى معنى القارئ، فراغ تخصوص فيه امتثالاته الشعورية وتحت الشعورية. ولهذا السبب، تشكل القراءة - والنقد والتفسير بالتالي - جزءاً من العمل الأدبي ذاته. فهي، على وجه الخصوص، تدرج في ظروفه الاجتماعية التاريخية الطارئة؛ وكما يلاحظ لوفور (١٩٧٠) بالنسبة لتأليف ميكافيلي: «الخطاب النقدي يكفّ عن أن يبدو عرضياً بحيث أن الشارحين، والمؤولين، والمفسرين، يظهرون أنهم لا ينفصلون عن العمل الأدبي الذي يكون ضرباً من النموذج الثقافي» (ص ٦٠).

فالعمل الأدبي ونقده لا يحاكيان وجهة نظر إيديولوجية فحسب، بل يحاكيان أيضاً وجهة نظر عبر ذاتية. فتفسير امثالات العمل الأدبي، شأنه شأن التعليقات على قصة حلم، التي تجدد مجاًلاً وحيزاً في شكل الحلم ومحتواه الكامن، تشكل جزءاً من امثالات هذا العمل الأدبي ذاتها^(١٥). وهذا النمط الذي نقترح أن نسميه نمط الصدى سيؤدّي دوراً ذا أهمية، دور الضامن والعائق المنهجي في وقت واحد.

وهكذا فإن لذة هارولد ويبحثه عن جزء من منحوتة في غراديفا جنسن، تحاكي لذة جنسن في أن يكتشف في عمله الأدبي وبه الأسطورة المرهقة التي تلازم رواياته (الظهور الجديد لصورة مثالية أنثوية زائلة)، ولكنها (١٥) - الذي ينبغي أن يكون ذا شبه بالتصوّر البيوي التزعة لدى ليفي سترامس (١٩٥١) الذي يحلّل نسخ الأسطورة، بما فيها تفسيرها الغرويدي، بوصفها مشتقات من بنيتها البديية.

تحاكي أيضاً لذة فرويد واهتمامه بالأجزاء والمنحوتات في قصص جنسن التي أيقظت فيه عاطفة كون مألوف، وهكذا دواليك . . .

وهذا التحريض للمثالات لدى السامع التي تحاكي امثالات المتكلم تبدو لنا أنها تكون نقداً تحليلياً **لعمل الأدبي المقروء**.

ومع ذلك يختلف تفسير الناقد المحلل اختلافاً أساسياً عن التفسير في العلاج، دون مفعول من مفعولات التغيير على العمل الأدبي ومؤلفه. وتنتمي تحليلات النصوص الأدبية، إذ تبحث عن معنى، إلى الإنشاءات التاريخية الجديدة، لإنشاءات جديدة لبنية من بنيات الدلالة التي لا تظهر في العمل الأدبي، وهي لا تعرض نفسها بتمامها، إلا بأثار ومؤشرات مشتتة جمعها مهمتنا الأولى. وهي، بهذا المعنى مع ذلك، ليست بعيدة جداً عن العمل التخيل الذي يُبنى في حيز العلاج - فيدرمان (١٩٧٠)، شتاين (١٩٧٠) - وينتمي إلى إبداع موجود - متحقق الوجود - في مكان آخر يتكرر منذ أن يوجد للمرة الأولى.

٦ - في أي شيء يكمن تفسير التحليل النفسي لعمل أدبي؟

كانت معايير شتى قد اقترحت لتقييم صحة تفسيرٍ لشيء ذي دلالة (إيريك ويل): التماسك، عدم التناقض، ذكر الحوادث جميعها ذات الصلة الوثيقة بالموضوع، دقة الصياغة والقيمة التنبؤية. ونضيف فضلاً عن ذلك أن على التفسير المحلل أن ينزع إلى مثال يحاith بنية الحداث اللاشعوري نفسها: إذا كانت المادة الظاهرة هي تكثيف محتوى كامن يحددها في أوهي تفصيلاتها، فإن التفسير الأفضل ينبغي له أن يكون التفسير القادر على أن يشرح الأكثر من تفصيلات المحتوى الظاهر ويوفر في الوقت نفس أكثر ما يمكن من الانفتاحات فيما يخص المعاني الكامنة التي ما تزال لم تُكتشف. فالمقصود قراءة مفسرة شاملة للمادة الظاهرة المكتشفة، ومنفصلة فيما يتعلق بالمعاني التي ستنبثق. وعلى هذا المبدأ على وجه الخصوص إنما يتركز كل تحليل الحلم أو القول الترابطي في العلاج. ذلك هو الذي، من جهة أخرى،

يُمَيِّز التفسير الذي يعتمد على التحليل النفسي من تفسير المصاب بالذهان الهذائي: فالتفسير الأخير يظل متخترراً في منظومة، في آلة للتفسير (١٦) معانيها تُعطى على نحو نهائي، فكل عنصر جديد، كل علامة ظاهرية تندمج من تلقاء ذاتها في هذيان موجود مسبقاً، يضيف عليها الموضوعية دون أي تعديل، ودافع الموت يوقع التكرار الرتيب؛ أما التفسير بالتحليل النفسي، فإنه، على العكس لا يرمي إلى إغلاق الدلالات، ورد الظاهرات إلى معانٍ معروفة من قبل ومعطاة قبلياً، بل إلى أن يدفع نصاً نحو فائض قيمة من المعاني، تعدد لا يمنح نفسه في كليته أبداً. فالتفسير لا يمكنه إذن أن يكون حل شيفرة، ترجمة لنص في لغة أخرى - ولو أنه تفسير بالتحليل النفسي - ولكنه انفتاح نحو معانٍ جديدة، وبحث مستمر عن الدلالات النهائية: فالعمل الأدبي يتسع في هذا التعاقب من اللوحات الدلالية المكتشفة بصبر، وتبدو صور كثيفة الحضور، وأجزاء غنية قليلاً أو كثيراً، بوصفها آيات تضع معالم لكشفنا وتشرحها في هذا القلب لنظام الزمن.

٧- البعد «المناسب» من العمل الأدبي شبيه بـ «الانتباه العائم» للمحلل النفسي

يفترض التحليل النفسي المنفصل ضرباً من أسلوب الإصغاء الذي أطلق عليه فرويد مفهوم «الانتباه العائم»؛ والمقصود «وضع» الدلالات على مستوى واحد (لابلانكش، ١٩٦٨)، قوامه وضع قيم المؤشرات كلها، والآثار، وأجزاء المواد التي تمثل لنظرنا، على مستوى واحد. ويقتضي ذلك أيضاً ضرباً من نمط علاقة المحلل بالعمل الأدبي الذي يتعد عن نموذجين من النقد وصفهما ستاروينسكي:

- نقد التوحد الذي يبحث عن التواطؤ والانصهار بالعمل الأدبي، في تعاطف انفعالي لا يخلو من التذكير بتحويل المقاومة وبالتوحد الهستيرى؛

(١٦) - انظر، ر. غوري، محاولات في المعرفة المسبقة في جماعات التكوين. الاندفاع بكل القوى في اللغة، فصل في الرغبة في التكوين، دونول، ١٩٧٥.

-النقد الذي يقتضي البقاء كلياً على بعد من العمل الأدبي إذ يضيف عليه الموضوعية؛ وذلك لا يخلو من التذكير بمقاومة التحويل والابتعاد عن الموضوع بفعل فكرة وسواسية.

ويمكننا القول، قياساً على ذلك، إن على الناقد المحلل أن يحذر من الموقف «المغالي في التأثير بالنص» الذي يتركه مصاباً بالخرس ومفتوناً، كم عليه أن يحذر من المغالاة في الموقف الفكري الذي يتركه غير متأثر بالنص. فالبعد «المناسب» عن الموضوع (شأنه شأن العلاقة بالموضوع من جهة أخرى) - شبيه بالانتباه العائم - يكمن في أن يكون نظرة تتقن أن تقتضي السمات والصميمية بالتناوب، إذ يعلم مسبقاً أن الحقيقة ليست في المحاولة الأولى ولا في الأخرى، بل في حركة تمضي من الواحدة إلى الأخرى دون كلل. فعلى الناقد ألا يرفض دوار البعد ولادوار القرب: «لا بد من الرغبة في هاتين المغاليتين حيث النظرة تكاد في كل مرة تفقد كل قدرتها» (ستاروبينسكي، ١٩٦٦).

إنه، وهذا أمر متفق عليه، مشكل أسلوب، أعني مشكل علاقة بالموضوع في نهاية المطاف.

٨- ينبغي للعمل الضروري، حمل تفكيك البناء، أن يرافقه تخلص من اللذة التي توفرها القراءة

ملاحظات عامة تنصب على تحليل المحتوى

يرمي التفسير إذن في مرحلة أولى، إلى أن يفكك بنية المادة الظاهرة بفعل «وضع ضروب الدال في مستوى واحد» (لابلانك)، ويفصل نقاط الوصل في القول، ويزعزع المواد التي جمعها الإرصان الثانوي في شكل («واجهة الحلم») وفي معنى يرضي الرقابة. هذا العمل، عمل «الفصل» ينتمي إلى المبادئ الغشطالية التي ينبغي لنا بموجبها أن نفلح في «نسيان» كثافة الحضور لشكل من الأشكال حتى نرى الأشكال الأخرى تظهر. والواقع أن

الأفكار الكامنة موجودة في «واجهات» المادة الظاهرة، لافي نص آخر طوباوي أبداً، بل في النص الظاهر ولكنه «آخر»، مختلف في ترتيبه وتقطيعه، في «قفا» النص، الذي يتيح له الثغرات، وضروب النسيان، والأخطاء، والتفصيلات، والحاجات القول وانقطاعاته وضروب تنكره، أن يظهر. وعلينا أن نفتق السمة المستمرة المتناسكة لنسيج العمل الأدبي خيطاً بعد خيط، ونرفع خديعة اليقين بالمعنى ومنطق التاريخ: فلحمة النص اللغزية كامة في الثقوب، في روابطه الناقصة، في تمزقات النسيج التي يحاول كشكول السيرورات الثانوية عيشاً أن يفتنعها. وعلينا، لذلك، أن نتخلى -لفترة- عن لذة القراءة وجواذب العمل الأدبي الشكلية، إذ نجزئ السرد إلى أجزاء متقطعة ونعتبر العقدة استيهاماً وظيفاً الأسلوب أن يحجبه. ولن يكون هذا العمل ممكناً إلا إذا رافقته جاهزية إزاء الامتثالات التي تنبعث عند إصغائنا بوصفها مفعولات النص الآخر علينا (١٧).

٩- دعوا العمل الأدبي يحدث مفعولاته علينا

أن يكتب الناس حكايات ليقرأها أناس آخرون، ذلكم ما يبدو عموماً عديم الجدوى للوهلة الأولى. فمثل هذه الفاعلية، في استيهام مجتمع آلي كامل -مثل جسم رقص اللذة-، ستكون واجبة الحظر. وإذا لم تكن مفيدة، فهي إذن مستساغة، ذلكم ما يعلمنا فرويد في نص الفتنة (١٩٠٥). فما وراء الاستعارة الغاطسة في الأعماق للذتنا في أن نستسلم لهدهدات النموّجات الصادرة من موضوعاتنا الذاتية، ثمة استمتاع -يتعلّد التعبير عنه كثيراً وشائن جداً- يرتسم، استمتاع به نصير جسم يقدم على تضعيف الجسم المثير للغلّة الذي وجد مجالاً ومكاناً في مواضع جسمية منا. وهذا التضعيف يُرصّن بوصفه مجموعة من المحتويات -أشياء جزئية- وبوصفه أيضاً حاوياً،

(١٧) - نحاول في دراسة أخرى أن نحدد العناصر الخاصة للطريقة التي تضع معالم لهذا العمل التفسيري (غوري، تاوون، ١٩٧٥. دراسة ظهرت في نشرة علم النفس، عدد خاص، ١٩٧٦).

شكلاً، مغلفاً يهتل الكاتب أمامه والجمهور معه عندما يلمحون هذه الصورة من أنفسهم تستبق كلية نرجسية. وفي هذه الوضعية التخريبية التي تقتضي أن يكون التضعيف مبنياً بوصفه هذياناً يتناول حركة الإسقاط ويتخذ موضعاً في حيز مرحلي - رمزي-، يكشف العمل الأدبي عن حقيقته بقدر ما نتيج أن يكون له مفعولات علينا. ذلك أننا نرصن، انطلاقاً من هذه المفعولات نفسها، تفسيرنا بوصفه بناء لما فعل لنا «ذاك» عند القراءة. ولكن البناء المفترض يستند أيضاً إلى الدعائم النموذجية في التحليل الشكلي، ولولاها لانهار بفعل الاستمتاع النرجسي الذي يغذيه، ولولا هذا البناء لما كانت سوى أطلال هجرتها حالاتنا الانفعالية. وهذه الأشكال التي تبدو خلال القراءة المحللة تذكرنا بأشكال أخرى، صور جانبية تمثيلية نلمحها في ظلال ملاحظتنا العيادية؛ وإذا قارنا بعضها ببعض، فإننا نعتل عندئذ للمقتضيات المنهجية وللمدة الكشف.

رولان غوري ومارسيل تاؤون.



١٤- «اكتسب شرلوك هولمز، شأنه شأن العديد من أبطال الروايات، مقداراً كبيراً من الاستقلال عن مبدعه بحيث أن الناس جميعهم يمكنهم أن يتخيلوه في أوضاع لم تخطر ببال المؤلف أبداً».

الفصل الثاني

مشهد مسرحي ومشهد آخر

«التراجيديا تقليد عمل فاضل منجز يحدث تطهير الأهواء بالخشية والشفقة»، يكتب أرسطو في كتابه الشعر.

يدرس عمّ لزوجة فرويد، في مؤلف خصّصه لأرسطو، مفعول «التنفيس» - أو تصريف انفعال الأهواء - الذي يحدثه مشهد تراجيدي على المشاهد، وفق التصوّر الأرسطي؛ وما زال مطوّكه في الشعر يُعتبر حجة في أيامنا هذه. والحال أن التحليل النفسي استخدم الطريقة المسماة التنفيس^(١)، في بداياته. وكان المقصود إطلاق الحالات الانفعالية - أو تصريف انفعالاتها - «المحصورة» إذا جاز القول، غير المرصنة، التي تسيل عبر الدرب الجسمي: والشلل الهستيري يقدّم مثلاً مناسباً عليها. فنجعل المريض عندئذ، يعيش مجدداً، في ظلّ النوم المغناطيسي، تلك التجربة التي سبّبت الصدمة له، أو الذكرى التي أحدثت المرض، بغية تفريغ شحنة الحالات الانفعالية التي اتسعت عندئذ.

فللتحليل النفسي - في أصوله على الأقل - والتراجيديا اليونانية نقطة مشتركة: المفعول التنفيسي. ولنوضح بالإضافة إلى ذلك أن نموذج العقدة النووية في النفس الإنسانية موجود في أوديب الملك للمؤلف سوفوكلوس.

وسيحاول أندره غرين هنا^(٢) أن يعمّق العلاقة الموجودة بين

(١) - انظر علاج التحليل النفسي: على الديوان، في المجموعة ذاتها.

(٢) - هذا النص مستخلص من كتابه عين إهمالية، منشور في مطبوعات ميني، ١٩٧١.

المسرح والتراجيديا . فالمشهد المسرحي بالنسبة له هو المشهد ذو الامتياز لمشهد آخر، مشهد اللاشعور؛ وقراءة التحليل النفسي لكتاب التراجيديا اليونانيين تقع في الحيز الكامن^(٣) بين النص والامثال .

ولكن أندره غرين يبحث أيضاً في تجاوز التصور الأرسطي للتنفيس . فإذا كان المشاهد يتوحد ببطل التراجيديا ، وذلك أمر يشبع رغباته في القوة الكلية ، فإن البطل تغلبه الآلهة دائماً في نهاية المطاف . أي تغلبه بدائل الأب : إن انتصار الأب متحقق . وتتيح إذن قراءة التحليل النفسي أن تكشف عن آثار البنية الأوديوية التي تتضمنها هذه التراجيديا .

والتفسير بالتحليل النفسي للعمل الفني مرفوض علي الغالب في أيامنا هذه ، وقد رأينا ذلك . وأندره غرين يؤكد الأمر أيضاً . ولكنه يلاحظ أن التفسيرات التي تنجز بمفاتيح أخرى لا يمكنها أن تنوب منابه : «التفسير بالتحليل النفسي غير شامل، إنه نوعي» . وفي رأيه أن ما لانغفره للمحلل النفسي (شأنه مع ذلك شأن الأوديب ، والعصاوي ، والفنان) «هو أن تكون له عين إضافية» .

النص: أندره غرين

بين التحليل النفسي والمسرح علاقة خفية . فعندما ذكر فرويد روائع الأدب الأكثر عظمة : أوديب الملك ، هملت ، الأخوة كرامازوف ، لاحظ أن موضوعها جميعها قتل الأب ؛ وأولى بعضهم أهمية كون اثنتين منها مسرحيتين . ولا بد من التساؤل إن كان المسرح ، بين شتى الأجناس الفنية ، لا يتمتع لدى فرويد بحظوة خاصة ، على الرغم من كل ما استرعى انتباهه في

(٣) - نجد في ذلك إحالة إلى وثي كوت .

الأجناس الفنية الأخرى، أكبر من حظوة التعبيرات التشكيلية رغم أمثال موسى لميشيل أنج أو القديسة آن لليونار دوفتسي، والشعر رغم غوته وشيلر أو هين، والقصة رغم هوفمان، والرواية رغم دستوفسكي وجنسن. فسوفوكلوس وشكسبير متميزان، ولاسيما هذا الأخير، لأن فرويد يتعرف فيه على معلم يحلل نصوصه كما لو أنه كان بصدد كشف رائد شهير. ولكن هذا التعلق يبدو أنه ينصب على الجنس برمته.

١- مسرح ومسرح آخر

إلى أي شيء يُعزى التعلق؟ أليس المسرح أفضل تجسيد لهذا المسرح الآخر، اللاشعور؟ مسرح آخر، إنه أيضا مسرح واجهته الأمامية تجسد القطيعة، وخط الفصل، والحافة التي يمكن انطلاقاً منها أن يؤدي الاتصال والانفصال وظيفتهما بين الصالة وخشبة المسرح بالنسبة للتمثيل، كما أن عرقل الحركة هي الشرط لسير الحلم. ولكن بنية التمثيل ليست بنية الحلم، ويوسعنا أن نحاول تشبيهه بالاستيهام. ويدين الاستيهام بأمور كثيرة إلى أن السيرورات الثانوية تسترجع عناصر يربطها انتماؤها بالسيرورات الأولية، إذ يطرأ على هذه السيرورات الأولية عندئذ ضرب من الإرعان شبيه بالإرعان ذي الصلة بالطقسي، وتنظيم الأعمال والحركات الدرامية، وتلاحم الحبكة المسرحية. وتظل الفوارق بين بنية الاستيهام وبنية المسرح عديدة مع ذلك. فلنوجز قائلين إن الاستيهام ينبغي أن نشبهه عند الاقتضاء بصورة من صور المسرح الذي يتضمن رايأ يتكلم على عمل يجري في مكان يشير إليه أنه في نفسه مع بقائه خارجياً بالنسبة له، مع أنه غير غريب عنه في الوقت نفسه. والاستيهام يذكر كثيراً بالقصة، بل بالرواية. وتعرّز ارتباطاته بالرواية الأسرية هذه المقارنة. أما في المسرح، فإننا، على العكس، نجد كما في الحلم، هذه المساواة، مساواة نظرية إن لم تكن فعلية، التي تسود بين مختلف الممثلين الذين يشاركون في حيّز خشبة المسرح. إنها مساواة تصل في الحلم إلى حد مفاده أن امتثال الحالم عندما يتكفل بعبء مفرط، فإن العبء يضمف الامتثال ويكلف شخصاً آخر أن يمثل، في حالة من الانزعال، سمة

من سماته أو بعض السمات أو حالاته الانفعالية . ولتقتصر على هذا الحكم الذي يبدو لنا، على الرغم من سمته التقريبية، أنه الأكثر صواباً: الوضع المسرحي ينبغي أن يكون حيزه بين الحلم والاستيهام .

وربما ينبغي أن نغضي إلى الأكثر بساطة ووضوحاً . أليس رجوع المسرح ناشئاً من أنه ضرب من تبادل اللغة، تعاقب من الأقوال العارية دون أي استدلال آخر؟ فيين الردود، وبين الحوارات الذاتية، لاشيء يقدم على أن يكمل هذه الأقوال بالرجوع إلى وصف الأماكن، والوضع التاريخي، والسياق الاجتماعي، أو إلى التفكير الداخلي . ولا شيء سوى نص الأقوال، الذي لا يمكن أن يفكك ارتباطه أي توسع في بسطه .

وهكذا يكون الطفل هو الشاهد على الدراما الأسرية اليومية . فليس ثمة، بالنسبة للطفل قبل اكتساب اللغة، سوى مواقف الأبوين وحركاتهما، وأقوالهما، بحيث أن الدراما تظل مستمرة تماماً بعد اكتسابه اللغة . وإذا كان هناك زيادة على ذلك، فإن عيب مباشرة أمر يقع على عاتقه . وعليه أن يضطلع بتفسيره . فالأب والأم يقولان هذا القول أو ذاك ويتصرفان على هذا النحو أو ذاك . وما يعتقدانه حقاً، كما هو الأمر بالنسبة للحقيقة، أمر إنما عليه أن يكتشفه على مسؤوليته . فكل عمل مسرحي لغز، شأنه شأن كل عمل فني، ولكنه لغز كلام ملفوظ، معلن، يُقال ويُسمع، دون أن يملأ فواصله أي كمال غريب عنه . ولهذا السبب فإن فن المسرح هو فن سوء الفهم .

٢- الشروط المسبقة لقراءة تراجيديا بالتحليل النفسي

بأي حق يمكن أن يتدخل محلل نفسي دون تحفظ في التراجيديا؟ كان فرويد يباشر عمله مع احتياطات قصوى ليجد في إرث الثقافة أمثلة تعبیر عن اللاشعور . أما والتحليل النفسي في أيامنا هذه أقل سعياً إلى أن يثبت صحته خارج حقل ممارسته، فهل ما يزال مناسباً أن يبحث في الأعمال الفنية عن

مادة يفسرها؟ يعتقد الكثيرون - ومنهم بعض المحللين - أن هذه المرحلة من التقصي التحليلي النفسي، الذي استند إلى التاجات الثقافية، الأساطير أو الأعمال الفنية، ليؤمن الدليل على اكتشاف ممكن للشعور خارج مجال العصاب، ينبغي لها أن تكون مغلقة في أيامنا هذه. إن التحليل النفسي قدّم ما يكفي من البراهين على خاصّته العلمية، وعليه أن يحصر جهوده في إطاره الدقيق، الذي تحدّد ثوابته الدقيقة، إطار العلاج بالتحليل النفسي. ولا تنقص الحكمة هذه النصيحة وسيبقى حقل التحليل النفسي دائماً ذلك المكان الذي تجري فيه التبادلات بين المحلل والمحلل. ولانفي على الإطلاق أن الواجب يقضي أن ندلّ على الحذر عندما نجازف خارج الإصغاء ذي الاتصال المباشر باللاشعور. فالعمل الثقافي يُعهد إلى المحلل، ولا يعلم ما يقول أكثر مما هو مندرج فيه ولا يمكنه، كالمحلل، أن يقدم صورة عمل اللاشعور في نهاية المطاف. وليس بوسعه (العمل الثقافي) أن يقدم حالة عمله الوظيفي بواسطة العملية التي تكمن في التحليل مع المشاركة، أي أن يجلب المادة التي تكشفه في فعله ذاته الذي به يُعرف. وليس في حوزته أي من الحقوق التي تجعل التحليل أمراً يمكن احتماله، حق الاستدراك، ورفض التقدّم الذي لا يُطاق عندما يعرض نفسه، وتأجيل لحظة من لحظات احتياز شعور مبدوء، بل نفي صحة تفسير أو بدهة حقيقة قادها التكرار إلى مقدمة المسرح حتى تُفك رموزها فيه، نفي بواسطة وسيلة من الوسائل العديدة الموجودة في تناول المحلل. فالتأليف يعرض نفسه عرضاً يرافقه الخرس العنيد، إنه مغلّق على ذاته، أهزل أمام المعالجة التي يمكن أن يحاول المحلل جعله يعانيها.

٣- تحذير موجه لمن يجازف في تفسير تأليف بالتحليل النفسي

سيكون وهماً كل الوهم أن يعتقد المرء أن بوسعه استخدام التأليف ليبرهن على نظريات التحليل النفسي. ويعلم المحللون النفسيون أن مشروعاً كهذا المشروع عبث، لأن أيّاً من ضروب احتياز الشعور لا يمكنه أن يتجنّب المقاومة. فقد يحدث، في بعض الحالات، أن يفلح جزء من واقع نفسي في

تخظيم الكبت ويبدو منبعثاً بسهولة استثنائية . ويأسف المرء عندئذ على أن يكون مرغماً على أن يلاحظ ، دون أن يكون بمقدوره أن يغير من الأمر شيئاً ، أن مفعولاً كهذا المفعول يرافقه على الأغلب ، بالتالي ، ضرب من التنشيط الجديد للنزاع النفسي الذي يشكل هذا الجزء جزءاً لا يتجزأ منه . ولم يكن بوسع الإقناع قط ، على الرغم مما يعتقده أولئك الغرباء عن تجربة التحليل النفسي ، أن يكون معدوداً بين الأدوات التي يعتمد عليها المحلل النفسي ، أيّاً كانت خيبة الأمل التي يكلّفه ذلك عندما يأمل أن بوسع الإقناع أن ينقله من الطريق المسدود في حالة صعبة . وسيكون الأمر على النحو نفسه عندما يعرض نتاج عمله التحليلي النفسي المنصب على موضوع ثقافي . فإذا لم يفحص فحصاً عن كئيب خطوط القوى التي تحكم بناء موضوعه ، فإن الجزء من الحقيقة الذي ينطوي عليه التحليل ، وإن كان صحيحاً بصورة جزئية ، يتعرض بقوة إلى ألا يعترف به على الرغم من صحته ، إذ تجد العوامل التي تعارض عبور سدّ الرقابة مرتكزات متينة في معارضات سطحية ولكنها تتغذى بالعقلانات . فمن الضروري على وجه الخصوص إذن أن يكون المرء يقطاً في تقرير التقصّي بمقدار ما يقول من ينذر نفسه لمهمة التفسير قوله دفعة واحدة إزاء التأليف دون أن يرشح شيء من سيرورة الإرصان الطويلة التي أتاحت الوصول إلى هذه النتائج المعروضة قطعة واحدة ، على خلاف العلاج حيث تقدّم آلية التكرار في كل مرة فرصة جديدة للكشف عن تنظيم نزاعي يمكننا عندئذ مقارنته على نحو مجزأ .

وليس هدف هذا العدد القليل من الملاحظات أن تطمئن أولئك الذين يخشون تعدّي التحليل النفسي على مجال سيصادف فيه بعض مفعولات الانكماش . فكل تفسير لا يمكنه ، من وجهة النظر هذه ، أن يتجنّب قسر التأليف ، بمعنى أن التفسير يضغط التأليف بالضرورة في الإطار الذي يغلقه عليه أول الأمر بمعرفة معينة ، مع احتمال مفاده أن يضعه بالتالي مع معنى آخر يوسّعه إذ يدخله في مجموعة ذات دلالة أوسع . فالكلام هو قبل كل شيء اختبار هذا الاقتصاد المحدّد في انغلاق القول بهدف منح النفس بالتالي دروب إغناء متعلّز في سر الصمت .

٤ - التحليل النفسي يشارك في تجديد النقد الأدبي

وظيفة تحذيراتنا إذن على وجه الخصوص أن تذكرنا بشروط هذه المجازفة التفسيرية التي نقبل أن نتحمل النتائج المترتبة عليها ، مجازفة تقود الاتصال الأولي بالعمل الأدبي ، الذي سينأط به الإغناء اللاحق ، إغناء سيكون توسيعه . وليس على التحليل النفسي مع ذلك أن يدافع عن نفسه كثيراً ، كونه ينتهك حرمة العمل الأدبي إذ يفرض عليه نسخته ، منذ أن لفت النظر مصيباً تياراً حديث من النقد إلى أن أي شخص لا يمكنه أن يتجسس بالاحتفاظ بيديه طاهرتين ما إن يباشر الاتصال بعمل أدبي ، وكل عمل أدبي هو نفسه قراءة تستدعي قراءة جديدة يصبح بها ملك من يطالع عليه . فكل قراءة هي قراءة تفسيرية مسبقاً . وثمة هبة من المعنى يمنحها دائماً من يزعم أنه أكثر المؤرّكين تواضعاً . فإين يكون لعلاقة استبداد القارئ بركيزة قراءته أكبر الحظوظ في أن تتأسس ، أهي لدى من يسلم أن فيها استجواباً فرضياً يرغم من يفك رموز النص على أن يجد سبيله ويحاول في الوقت نفسه أن يضع خريطة العمل الأدبي الضمنية ، أم لدى من يستبعد أي استطراد في تكرار التخطيطات القديمة التي يدعي أنها أبدية ، في حين أن التحليل التاريخي يبين أنها على سبيل الحصر تحجّر معرفة معلومة ؟ من الذي يسيء معاملة التناجات الثقافية أكثر ، أهو من يلتمس في تقصّيها رؤية جديدة تفترض أن هذه التناجات الثقافية لا تزال قادرة على إنتاج هذه الرؤية ، على الرغم من المقدار الكبير من المقراءات الموجودة مسبقاً ، أم هو من لا يضيف إلى الأعمال الأدبية سوى تعليق متسلل يعيد سبك النص ، تعليق من المفترضات المسبقة لمعرفة مسلّم بها ويعفي نفسه من كل وضع موضع التساؤل ؟ ولأن التحليل النفسي هو هذا الوضع موضع التساؤل ، هذا الاستجواب الظني ، هذا التحريض لما لا يبرز دفعة واحدة بوصفه علة لحلّول ، في عداد بواحث أخرى ، إنما يكون بوسعه أن يساهم في هذا التجديد ، تجديد النقد .

٥- التحليل النفسي يفرض «اللفظ المطلق» للإبداع

ولكن مشروعه، حتى في هذا الانسجام، سيكون التمسك به أمراً شاقاً. فمنعكس الارتياح بصدده، المنعكس القديم، سيستمر في تأدية وظيفته. إن بعضهم يوجه إليه لوماً، على سبيل المثال، مفاده أنه يقيم علاقة بين المؤلف والعمل الأدبي، كما لو أنه كان يفعل ذلك بالأسلوب نفسه الذي يستخدمه النقد المستوحى من السيرة الذاتية، فقد كان يرى في العمل الأدبي استبطاناً لتجارب الحياة لدى المؤلف، في حين أن التحليل النفسي يلاحظ فيه ضرباً من علاقة الانقطاع. فالنقد المعتمد على السيرة الذاتية كان يرى في العمل الأدبي صدى أو رجماً لحادثة تأثيرها يُقِيم في علاقة من الفهم المباشر، وفق سلمٍ ضمنى لعواطف مشتركة. ولاتصادر العلاقة التي يقيمها التحليل النفسي بين المؤلف وتأليفه على تأثير مباشر بين أحداث الحياة ومحتوى التأليف؛ بل تدرج هذه العناصر التاريخية في ضرب من النزاع. وتوضع هذه العناصر في منظور مع إشكالية أخرى مجهولة في ماهيتها لأن أغاط تركيب الراهن والقديم ليست، بوصف هذه الإشكالية تنتمي إلى الطفولة المكبوتة، في تناول من يعيشها، حتى عندما تكون شحنتها الشعورية كبيرة. ويصبح التأليف عندئذ هو الشبكة الأخرى من الماضي المجهول التي بواسطتها تستجيب أنماط التركيب المعدلة لما كان الحاضر قد أيقظه. فهذا الماضي المكرر يقدم المادة لصلة جديدة تحتفظ مع جذورها بعلاقة ذات دلالة يمكنها أن تساعد في توضيح العلاقة الجديدة من الناحية الماضية. ويساهم الاكتشاف المفترض لما أمكنه أن يكون بالنسبة للمؤلف في إدراك جديد لتماسك التأليف الذي يكسب على هذا النحو من حيث تضمته دون أن يفقد شيئاً من لغزه. فعودة كوكبة ذات دلالة سبب تعبئة مفاجئة لتزامنها مع ما يفصلها عن حفرة الكبت: محتوى هو ذاته يُلفظ لفظاً مزدوجاً في ظل علاقة من التنظيم العقدي وفي ظل علاقة التكرار التي تتجلى في «الحديث» الراهن. وكل ذلك لا يخضع المؤلف، الذي يمارس فاعليته، إلى نزاعاته أكثر من أي إنسان آخر،

لأن كل شخص منظومة علاقات بمراجع الشخصية، مراجع هي الأطراف الفاعلة في كل نزاع.

أ يكون ممكناً مع ذلك ألا تقام أية علاقة بين الإنسان وإبداعه^(٤)؟ وما القوة التي تغذي هذا الإبداع إن لم تكن القوى العاملة لدى المبدع؟ فالتصور التحليلي النفسي يرفض أن يعتبر أننا معفيون من مشكل نشوء الأعمال الفنية، إذ يلتزم التسويغ من لغز مطلق للإبداع لا يجعل الرغبة في الإبداع متجذرة في تشعباتها اللاشعورية. ولن يكون المرء أيضاً راضياً عن الفكرة التي مفادها أن للعمل الإبداعي دلالة وجودية لضرب من التجاوز، وذلك انطباع ينبغي القول عنه إنه يبين في تعبير المبدع أقل على الغالب مما يبين في تعبير المعلقين على إنتاجه، إذ يظل المبدع دائماً حذراً من خاصة التوقف المؤقت لإنتاجه في مسيرة هدفها على وجه الخصوص أن تؤمن المدخر من الوسائل الذي يتيح له أن يدعم المتابعة.

٦- صورة من صور المقاومة للتحليل النفسي ومصطلحاته

مانخشا من المحلل النفسي في نهاية المطاف هو التهديد بالبطاقة المرضية الموجهة إلى المبدع أو إبداعاته. فالكلمات المفاتيح لمصطلحات التحليل النفسي، حتى ولو أنها ليست ذات قيمة إلا عندما توضع في المجموع البنيوي الذي تستمد منه تلاحمها، تستمر في ممارسة التخويف، وليس ثمة أحد بمنجى من الانطباع البغيض الذي يحس به إذا كان يمكنه، بفعل خديعة غير متوقعة، أن يشعر بأنه معزول إليه. ويوسع الناس كلهم أن يتكلموا على المنحرف ويصرت حوا بأخوتهم الكامنة له، ولكن أوهى إشارة إلى السواء تكون موضع ملاحقة وتنديد، مع أن نصوص التحليل النفسي جميعها لا تتكلم أبداً على ما يشبه معياراً. والأطباء النفسيون يوجهون اللوم كثيراً إلى المحللين النفسيين على ذلك. بل على ما يشبه حداً نسبياً ينبغي تماماً وضعه في

(٤) - لن يكون هذا هو الخيط، على أية حال، الذي تتبعه، ولكن علينا أن نؤكد هذه الرية إزاء الروابط بين المؤلف والتأليف، التي تراقق دحضها في معظم الحالات مطالبة حماسية لا يمكننا إلا أن نلاحظها.

جهة من الجهات لفهم الفوارق في الدرجة أو فهم صور الانتقال من بنية إلى أخرى. ومن هنا منشأ الحساسية من مصطلحات التحليل النفسي منذ أن تخرج من عمومية تتيج لها أن تتحمل مسؤولية دلالات أقل تعريضاً للشبهة أو أن دورها الاستعاري يتيح لها أن تداعب الأمل الخفي الذي نواجهه هنا في أساليب الكلام على ميثولوجيا جديدة. ويبيّن كل ذلك إلى أي حد تكون، في نظرات تكاملات اللاشعور، عطوية تلك الذكري التي كان التحليل النفسي قد اضطهدتها حتى يزيل الحدود بين الصحة والمرض ويبين الطاقات الكامنة كلها، لدى الإنسان المسمى سويّاً، التي أشكّالها المرضية تعكس الصورة المكبرة والكارينكاتورية. ويوسع المرء أن يقرأ بريشة ر. بارث هذه الإدانة، إدانة النقد التقليدي: «إنه يقتضي أن يحمي في التأليف قيمة مطلقة، لم يستأ أي من هذه «العوامل» غير الجديرة: التاريخ والراقات السفلى من النفس. فمما يقتضيه ليس تأليفاً متكوّناً، إنه تأليف طاهر، يتجنّب المؤلف فيه أي تلوث بالعالم، وأي تفاهم مع الرغبة»^(٥). وليس من المؤكد أن هذا الملاحظات لا تخص أيضاً جزءاً كبيراً من النقد الجديد أو القائلين بنظرية في الكتابة تدافع عن ضرب من نزعة الكمال الأدبي.

وإذا كان المحلل النفسي ينفذ إلى عالم التراجيديا، فليس هدفه إذن أن «يضيء المرض» عليها، بل لأنه يعترف أن في كل نتاجات النوع الإنساني علامة نزاعات اللاشعور. وإذا كان صحيحاً أن ليس عليه، كما كان فرويد يلفت النظر إليه مصيباً، أن يتوقع فيها وجود ضرب من التطابق الكامل مع ما تتيج له تجربته أن يلاحظ، فإنه، بالمقابل، مخوّل بالتفكير أن الأعمال الأدبية يمكنها أن تساعد على فهم تفصيل العلاقات الموجودة ولكنها التي حجبتها، في الحالات التي يدرسها، تلك التشوّحات المتنامية التي ترافق عودة المكبوت. ولم يفكر فرويد قط أن ثمة شيئاً ينبغي أن يتعلّمه المبدعون الذين وهبوا عبقرية أصيلة كان يحسداهم، دون أن يخفي ذلك، على مواهبهم الاستثنائية التي كانت تتيج لهم أن ينفذوا، إن لم يكن بصورة مباشرة فعلى الأقلّ بدرب مختصر، إلى العلاقات التي تسود في اللاشعور.

(٥) - النقد والحقيقة، دار نشر سوي، ص ٣٧.

٧- الفن : منطقة وهم كما كان يراه وتيكوت

يتوجّه استثمار هذه المواهب نحو الحصول على «علاوة للذة» يُشوّق الطريق إليها عبر انتقالات التصعيد؛ وذلك أمر ينزع إلى إقامة علاقة انفصال بين نتاج الإبداع الفني والعرض، لأن مفعول الأول تحطيم عمل الكبت، في حين أن الثاني لا يحقق، بفعل واقع مفاده أنه التعبير عن عودة المكبوت، غزوة الشعور إلا إذا دفع دينه مسبقاً إلى تحريم الإشباع بالكآبة. فالإشباع مرتبط عندئذ على نحو لا ينقسم بالحاجة إلى العقاب ذات العلاقة بالإثمية التي تولدها الرغبة، إثمية يصير العرض رسولها. ولا يمكن أن يفصل إشباع الرغبة إذن عن الخضوع إلى الجزاء، جزاء يفرضه الممنوع الذي يضغط عليه.

هذا الفارق بين العرض والإبداع يتيح الآن أن نشير إلى تشابههما، إن لم يكن إلى تماثلهما. فسيرورات الفاعلية الرمزية هي العاملة في العرض والإبداع على حدّ سواء، وفي الحلم والاستيهام أيضاً. وهكذا توحد الفاعلية الرمزية بين إبداعات الفن، وإبداعات «المرض» وإبداعات الحلم، إذ أن الفارق بينها يقع موضعه في التسوية التي يقدمها كل منها للتناقض بين الإشباع المرتبط بتحقيق الرغبة والإشباع المرتبط بمراعاة التحريم. وسيقول فرويد إن العصاب هو الحلّ الفردي والمُعادي للمجتمع، حلّ المشكلات المطروحة على الوضع البشري. وتقتصر الأخلاق والدين، على المستوى الجماعي، حلولاً أخرى. فبين الاثنين، في ملتقى الفردي والجماعي، بين الرجوع الشخصي لمحتوى العمل الفني والوظيفة الجماعية لهذا العمل، يحتلّ الفن موقعاً مرحلياً من مجال الوهم يضيفي الصفة، موقعاً يتيح الاستمتاع المكشوف المنقول الذي يُنال بواسطة موضوعات هي ماثمّل وليست ما تمثّل.

لا يعني تحطيم عمل الكبت كشف اللاشعور وهو في حالة العري، بل كشف العلاقة الناجمة بين التنكّر المحتّم ورفع الحجاب، بصورة غير مباشرة، التي يجيز العمل الفني تعبيراً عنها. فاللاشعور ينقل حيناً جسيماً «شهوانياً»

مع حيّز نصّي هو حيّز العمل الفني . وبين الاثنين ينتصب الممنوع ورقابته ، والفاعلية الرمزية ، والتنكّر ، واستبعاد المرفوض ، وإنابة حدّ آخر أقلّ تعرضاً للرفض وأكثر جاهزية لأن ينزلق خفية في وسط مغلق بالنسبة له ، مناب حدّ مستبعد . وإذا كان كل نصّ ليس نصّاً إلاّ لأنه لا يفشي أسرار له لأول اكتشاف إفشاء تاماً ، فكيف نشرح في الواقع هذا التستر الأساسي إلاّ بأن تحريماً يضغط عليه . وهذا التحريم يكشف لأنه يتيح تسرّب نزاع هو نتيجته ، إذ يحتفظ في سطره بالطعم الذي يقدمه وهو يدعونا إلى أن نعبه من طرف إلى طرف . وسنعاني على الغالب ضرباً من خيبة الأمل المتجددة أمام رفضه أن يقودنا إلى مكان غير نقطة البدء التي رسم منها خطّ هربه .

٨- علاقة بين التراجيديا القديمة والعمل الوظيفي الذهني

ليس تفسير التحليل النفسي شاملاً ، إنه نوعي . فليس ثمة درب يمكنه أن يقوم مقامه في قوله ، ولا يمكنه هو أن ينوب مناب أي درب آخر . ولا ريب أن بوسع المرء أن يجد نفسه إزاء تفسيرات منافسة . ولا سيّما على مستوى الدلالات . والصدام لا يمكن أن تنفاده هنا . وعندئذ نقارن بين قراءات علينا أن نقرّر أيها أكثر إعلاماً ، وأكثر رفعاً للحجاب .

فمن الضروري إذن بالنسبة لنا أن نكتشف ، في تأليف نوعيته تكمن في عمل التمثيل الذي يجري وفق سيرورته ، عنصر تماثل مع ما وصفه فرويد في حدوده الأولى ذات العلاقة بالعمل الوظيفي للجهاز النفسي . وهذه السيورة رهان منظومة ذات وظائف متعددة لا تتقدّم أبداً دفعة واحدة وفي اتجاه واحد ، ولكنها تمرّ مجدداً على آثار مرسومة من قبل ، تنحرف أمام العائق ، تُنتج رسائلها بفعل هامش فارق يحيل إليها بالضرورة ، تتلقّى تحريضاً جديداً يزيل سداً ، تتجزأ ، تكون مجدداً ، بالأجزاء المنفصلة ، رسالة جديدة تمتاز بعناصر أخرى ناجمة عن كلية أخرى مفككة الأجزاء ، وتكون مجدداً ، على المستوى الأكثر ضرورة ، خلية المعقولة التي لا يمكن أن يحدث بدونها أي عبور جديد ، والتي تقي نفسها من الإفناء الذي ينبئها في النسيان بفعل المحافظة على تشوّه يحمي تنكّرها . وعمل التمثيل الذي يلاحق دون هوادة مفعول توتر في نظر المشاهد

سيكون إنشاء جديداً لتكوين سيرورة الاستيهام ، على غرار تحليل الحلم الذي يرمم إنشاء سيرورة الحلم صبر المقاومات لعمل تداعي الأفكار وللتجميعات التي يجرىها هذا العمل .

هنا نحن قد عدنا لموضوعنا الخاص : قراءة تراجيديا من منظور التحليل النفسي ، قراءة تقع في الحيز الكامن بين النص والتمثيل . وثمة سؤال يطرح نفسه بصورة لا مفر منها : كيف نفهم الاستمتاع الذي يحسن به المشاهد أمام المشهد المأساوي ما دام هذا المشهد يوقظ الشفقة والرحب ؟ إنه سؤال يردنا إلى إشكالية أرسطو التي بذل فرويد جهده ليدلي بجواب جديد . إن العمل الفني ، يقول فرويد ، يقدم لمن يحسن به هلاوة غواية . « نسمي هلاوة غواية أو للذة تمهيدية مغنماً من اللذة مشابهاً يقدم إلينا ليتيح تحرير استمتاع أعلى صادر عن المصادر النفسية الأكثر عمقاً بكثير »^(٦) . فثمة إذن شحنة ولكنها شحنة جزئية زالت عنها الصفة الجنسية بفعل كف الهدف وانزياح اللذة الجنسية . ولكن علينا أن نشرح مفعول التراجيديا .

كيف ممدد أو نتجاوز لرضية التنفيس بوصفها تطهير الأهواء ؟ إن التراجيديا تؤمن للذة مؤكدة على الرغم من أن هذه اللذة ذات مذاق مؤلم : خليط من الرعب والشفقة . ولكن ليس ثمة تراجيديا دون بطل مأساوي ، أي دون إسقاط أضفيت عليه الصفة المثالية لأننا نجد هنا إشباع مطامحها المتصفة بجنون العظمة . والبطل هو مكان التقاء بين سلطة الشاعر المنشد الذي يمنح الاستيهام حياة وبين رغبة المشاهد الذي يرى استيهامه مجسداً ومثلاً . والمشاهد هو هذا الصعلوك المسكين الذي لا يحدث له شيء . والبطل هو هذا الذي يعيش المغامرات الاستثنائية التي يسمها بمآثره ، ولكنه الذي ينبغي له أن يدفع ، في نهاية المطاف ، ثمناً باهظاً أمام الآلهة هو القوة التي يكتسبها على هذا النحو . وبوصفه نصف إله ، فإنه يصبح إلها منافس الآلهة التي تسحقه بصفته منافساً ، مؤكدة بذلك انتصار الأب .

(٦) - الإبداع الأدبي والحلم المستثار ، فصل في قوة التحليل النفسي التطبيقي ، كتاب ترجمة م . بونايرت والسيدة مارتني ، ص ٨١ ، دار نشر غاليمار .

٩- مفعول أوديب مقتنع على المشاهد الذي يحيله إلى ذاته

لذة المشاهد ستكون إذن مرتبطة بحركة توحّد بالبطل (شفقة، حنو) وبحركة مازوخية (رعب). فكل بطل، ومشاهد بالتالي، موجود إذن في موقف ابن في الوضع الأوديبى: على هذه الابن أن يصبح (يكون) كالأب: شجاعاً، قوياً، ولكن عليه ألا يفعل مايفعله الأب، إذ يراعي امتيازاته (ملكه)، أي امتيازات القوة الأبوية: الملكية الجنسية للأم والسلطة المادية، حق الحياة والموت على الأطفال. ويرى الأب، ولو كان ميتاً، ولاسيما إذا كان ميتاً، هذه القوة متنامية بعد الموت أيضاً. إنه الطوطم والتابو.

فالتراجيديا هي إذن تمثيل الأسطورة الاستهامية لعقدة أوديب التي سمّاها فرويد العقدة المكوّنة للفرد. وهكذا تمّحي الحدود بين الفرد «السوي»، والعصابي، والبطل، في البنية الذاتية التي تكمن في علاقة الفرد بوالديه. وليس اللقاء بين الأسطورة والتراجيديا لقاء مصادفة بالتأكيد. لأن كل تاريخ، أولاً، سواء أكان فردياً أم جماعياً، يُبنى انطلاقاً من أسطورة. وهذه الأسطورة، في حالة الفرد، تحمل اسم استيهام أولاً. ثانياً، لأن فرويد ذاته يضمّ الأسطورة إلى حقل التحليل النفسي. «يبدو ممكناً كل الإمكان تطبيق وجهة نظر التحليل النفسي المستمدة من الأحلام على نتائج الخيال الإثني كالأساطير وقصص الجنيات»^(٨). ويرفض فرويد التفسيرات التقليدية التي أطلقت عليهما: إنها محاولة لشرح الظواهر الطبيعية أو مراعاة العبادات التي أصبحت غير مفهومة. وثمة مايدفع المرم إلى المراهنة على أن فرويد سيجد مايلوم به التفسير ذي النزعة البنيوية. ذلك أن الوظيفة الأساسية لهذه التناجات الجماعية بالنسبة له كانت تسكين الرغبات غير المشبعة أو المتحرّز لإشباعها. وهذا التفسير يظلّ تفسيرنا؛ ويجد نقطة ارتكازه في أسس عقدة أوديب التي تحرّم قتل الأب وغشيان المحارم وتدين الفرد

(٨) - الاهتمام بالتحليل النفسي (S.E.)، المجلد ١٣، ص ١٨٥). ويتكلّم ليفي ستراوس دون كثير من الإيضاحات، في دراسته لبنية الأسطورة، على الأسطورة بوصفها «موضوعاً مطلقاً».

بالتالي في بحثه عن حلول أخرى لإشباع هذه الرغبات. وتحمل التراجيديا، على المستوى الجماعي، مكاناً بين الحلول البديلة. وستكون إذن قراءة التراجيديا من وجهة نظر التحليل النفسي هي التراجيديا التي تهدف إلى أن تحدّد في نفسها مواقع آثار البنية الأوربية، التي تحتويها في تنظيمها الشكلي، تحديداً بفعل تحليل الفاعلية الرمزية، المقنّعة لنظر المشاهد والمؤثّرة فيه على غير علم منه.

١٠ - فرويد وخلفاؤه

هذه المحاولات مندرجة في خط النقد من وجهة نظر التحليل النفسي، خط رسمه فرويد. والواقع أن فرويد مرجعنا الرئيس، مرجع استطلّ بفعل ما أقدم ينحس التفكير الفرويدي. وكلّ يعلم أن فكرة التحليل النفسي، التي كانت في تأليفه تكون كلاً مرتبطاً بصورة عضوية، تجزأت إلى قطبيّات متعدّدة، متناقضة في بعض الأحيان. فالإسهامات النظرية لميلاني كلاين وجاك لاكان^(٩) تعطي وجهين للتحليل النفسي مفارقين.

وفي دائرة عالم التحليل النفسي الراهنة، شريطة أن نلتزم بروح الجماعة، ينبغي اختيار الدائرة التي تضم الدوائر الأخرى. ومن المثير للدهول في بعض الأحيان عندئذ أن نؤكد أن هذا المجموع الذي يشمل مجموعات أخرى يشبه شبيهاً غريباً ذلك الجزء الأساسي من المذهب الذي كوّنته النظرية الفرويدية التي تعرض مزايا بناء كامل متوازن. وتوجب العودة إلى فرويد أن نحترم مدى منظوره^(١٠).

(٩) - لاريب في أن مائدين به لتعليم جاك لاكان، في هذا المؤلف، هي إضافته، أكثر أهمية من أي دين آخر، بعد الدين الذي حصلنا عليه من فرويد. وليس هذا المكان مكاناً مناسباً لشرح السبب في أن قصد تفسيرنا المطبق على تراث الأعمال الفنية يميل إلى أن يندلج إلى المستوى الثاني نقاط الخلاف مع نظرية لاكان. وستكون هذه النقاط مع ذلك ماثلة بصورة غير مباشرة في كل ما يستدعي، في عملنا، تنظيرات أخرى، تحليلية أو غير تحليلية.

(١٠) - أصبحت صياغة فكرة فرويد ضرورية بفعل الاكتسابات اللاحقة لتأليفه، التي تضاف إليه بصعوبة ولكنها تتطلّب إعداداً جديداً للنظرية. وتقتضي صيانة حقيقة الإرث الفرويدي أن ننتبه إلى ما يضيح في اللهجات المولودة حديثاً.

فلا يمكننا على هذا النحو أن نكتفي بإضفاء الامتياز إضفاءً تعسقياً على توافقية ضروب الدالّ (ممثلات الدافع)، إذ نهمل دور الحالة الانفعالية، في فحص الترجيديا. وهنا إنما تتجنب القراءة بين النص والتمثيل محاذير صياغة غير متجسّدة (التوافقية) أو محاذير فيض صوفي (قلرة المشاهد الانفعالية)^(١١). وتحليل النص سيبين الصياغة بياناً بارزاً، والإحالة إلى التمثيل-المشهد ستضفي أكبر قيمة على دور، دور التفريغ شبه الحشوي. والتعارض، بين الذين يكتبون عن التراجيديا والذين يمثلونها أو يشاهدونها تُمثل، تعارض قديم. فعلى التحليل النفسي أن يكون يقظاً لنصٍّ يُمثل أو كُتمثل نص.

وليس الإقناع مهمة المحلل النفسي الذي قد يكون ضحية أو هام الشعور إذا كان يزعم أنه يجهل دور الموانع التي تعارض قبول اللاشعور في الشعور. ذلك أمر ليس له أهمية على الإطلاق. فما لا يُغفر لأوديب الملك، للعصابي، للفتان كما للمحلل النفسي، وذلك ما لا يغفره بعضهم لبعض بالتبادل، هو أن يكون لهم عين إضافية.

أندريه غرين

(١١) - دور الحالة الانفعالية أكتفه فرويد على نحو خاص في تحليله تمثال موسى لميشيل ألج. هذا التحليل قاده فرويد وفق القواعد الأكثر دقة للتوافقية، بفحص وظيفة التفصيل، ولكن هذه الوظيفة تشيهاً وتجرّسها حالة انفعالية قوية جعلت فرويد أمام تمثال موسى. ثم ينعكس اتجاه النظرات، إذ يشعر فرويد عندئذ أن موسى ينظر إليه كما لو أنني كنت أنتمي أنا ذاتي إلى الدماء الذين تتوجّه إليهم هذه النظرة. وسيلجّ على النحو نفسه على واقع مفاده أن الفهم الذي يقتضيه المحلل لا يمكنه أن يكون فكرياً. «ينبغي لحالة الهوى أن تكون قد حدثت لدينا، حالة الانفعال النفسي الذي أثار لدى الفتان تلك الدفعة الخلّاقة». «تمثال موسى لميشيل ألج، نص ورد في معارلات في التحليل النفسي التطبيقي، ترجمة ب، بونايرت والسيدة مارتني، ص ١٠، دار نشر خاليمار). ولا يمكننا إظهار تضامن الحالة الانفعالية مع ممثل الدافع على نحو أكثر وضوحاً.



١٥- «هنر فرانسيس ييكون على الرسم الزيتي القصصي» ، ذلك الذي يُعتبر فيه اللوحة نصاً وتدعي أنها ترويهِ» . (لوحة ثانية من «الرسم الزيتي» ، متحف الفن الحديث ، نيويورك .

ونحن نحرص أشدّ الحرص على أن نشكر الفنان لأنه أتاح لنا أن ننسخ هذه اللوحة) .

الفصل الثالث

الصورة، النصّ والمحلّ النفسي

سيقارن ديديه أنزيو هنا بين الصورة والنص، إذ يضرب أمثلة عليهما لوحات فرنسيس بيكون ونصّاً من نصوص صموئيل بيكيت: فهذان الفنانان المعاصران يعتبران في الحقيقة عن الواقع النفسي نفسه^(١). ولهذا السبب يحدّد ديديه أنزيو مهمته في تفسير المعنى اللاشعوري لما يتجلّى، في الحالتين، على مستوى العمل الإبداعي؛ ولكنه يوضّح، فضلاً عن ذلك، نوعية كل شكل من شكلي التمثيل. وهكذا فسفي حين «يُرى» الرسّام، «يصف» الكاتب. ومن خلال الصورة التشكيلية تكون السيرة الأولية^(٢) سهلة المنال مباشرة، والجسم المتخيّل ممكن الإدراك على الفور. أما الصورة الأدبية، هي ذاتها، فإنها ليس صورة إلا بمعنى مجازي، كما سيؤكد المؤلف؛ والجسم، الذي لا يُستردّ إلا في حرف الكتابة، لا يمكن أن يحسّ به

(١) - لنشر دون تفصيل إلى أن للاثنتين صفة مشتركة أخرى: كلاهما إيرلنديان.

(٢) - انظر، فيما يخص السيرة الأولية والثانوية، الأحلام: دوب سالك للاشعور، في المجموعة نفسها.

المرء إذن دون وسيط . ويتيح النصّ، بالمقابل، «تعبيراً أكثر صواباً،
وحماساً، وكلية، للفكرة التي أصبحت فكرة لفظية»^(٣).

وثمة، بالتالي، بعداً في الكتابة لا يمكننا تجاوزه؛ وفي ذلك
تكمّن في الواقع معاً دونيته بالنسبة للرسم الزيتي وتفوقه؛ وهذا هو،
باختصار، ما يكون اختلافه عن الرسم الزيتي . والكتابة التي توحد
إلغاء هذا الاختلاف تنفي في نهاية المطاف نوعيتها الخاصة وتباشر
مشروع التدمير الذاتي .

للمحلّل النفسي وظيفة ثلاثية : يفسّر المادة التي يكشف عنها
مرضاه، يسجّل تجربته العيادية تسجيلاً جديداً، ويحاول أخيراً أن
ينظرها؛ فإليه، بوصفه فاعل هذا الثالث، إنما يتوجّه المؤلف أنزوي
في دراسته الرائعة^(٤) التي يمكننا القول أيضاً إنها تكون ضرباً من
«الغوص في الأعماق»، لأن ديدنه أنزوي هو معاً، في دراسته،
«مشاهد» العمل الإبداعي الذي يعاني مفعولاته، و«مفسّره» على
مستوى التحليل النفسي، وأخيراً، ناقد الخالص في دوره، دور
الكاتب .

(٣) - يبيّن المؤلف، مصيّباً في بيانه، ذلك العدد القليل من دراسات التحليل النفسي المخصّصة
للموسيقى : «إنني أهمل فن الأصوات . . . التي لا تكاد تكون أبعادها اللاشعورية مكتشفة . . .
فالإحاطة بتجربة الزمن الوجودية . . . على المرء عبء على أن يحيط بها المرء أكثر من تجربة الجسد
في المكان» . ويذكر في هذه المناسبة مقالين لميشيل إمبرتي ؛ ونشر أيضاً إلى دراسة نفسية ذاتية
السيرة أجراها ستيرب على بتهوفن . وإذا استثنينا الموسيقى الوصفية، فإن «فن الأصوات» لا يقدم،
على ما يبدو لنا، أية ركيزة تتيح إجراء تحقيق للفرضيات .

(٤) - هذه الدراسة لديده أنزوي، المعنونة «الصورة، النص والفكرة»، كانت قد نُشرت في مجلة
التحليل النفسي المجلد (مجلد ١٦)، وزّعها دار نشر غاليمار .

النص: ديديه أنزيو

زرت في يوم من أيام الجمعة، ربيع عام ١٩٧٧، معرض فرنسيس بيكون في رواق كلود برنار بباريس^(٥). وحررت، في يومي السبت والأحد التاليين، أول نسخة من نص أفضى، بعد أن عملت عليه فيما بعد، خلال عدة مناسبات، لجعله أكثر تفصيلاً ولكنه ظل دون تغيير في خطوطه الكبرى، إلى الشكل الذي أقدمه الآن.

من المعلوم أن رسم فرنسيس بيكون رسم رمزي، ولكنه رسم يدهل الزائر بما يوجد فيه مرموزاً، فهو لا هو على قدر من القوة بحيث ينسحق منه بالصمت، إلى أن يلاحظ في نهاية المطاف، بعد أن يبدأ زيارته مجدداً ويستعيد صفاء لقاء جهد يبذله في ذاته، أهمية المكان ودوره وطبيعته، مكان يوطر، في كل قماشة، عملية الرسم.

فالانطباع الأول إذن: الثلاثية، التي يؤثرها بيكون، تمثل مجموعات من التشوهات في السيماء أو القامة، مختلفة عن تلك التي عودنا بيكاسو عليها. فالإسباني بيكاسو كان يبحث عن أن يعرض، على حركية القماشة، آثار حركة إنسانية أو، بالحري، حركة إدراكنا الأشياء، الحركة ذاتها. أما رسم هذا الانغليزي من إيرلندا، فإنه يذكرنا بالحري بصورة جسمنا الخاص التي تبهر وتضطرب عندما يعكس لنا الجسم الآخر منه، في الزمن الماضي والحالي أيضاً، ظلاً غامضاً، ساهياً، لامبالياً، وغير ذي قوام. والأنا-الجلد لا تغلف أو لم تعد تغلف، والداخل الذي تحتجزه على نحو غير كاف يهدد بالسيلان. ومن هنا منشأ هذه الشخصيات ذات العري الضارب إلى الوردي والباهت، التي تنحني على مغاسل أو تقعي على أواني للبراز، فاقدة التعبير، لأنها استسلمت لحصر يتجاوز كل تعبير، فريسة فقدان مادتها،

(٥) - استطاع الهاديسيون رؤية عرض آخر لهذا الرسام في القصر الكبير عام ١٩٧١، وسكان مرسيليا في متحف كانتيني عام ١٩٧٦.

حصر الفراغ الأساسي الذي يلخصه حوض استبراء احمر من الدم وتلوث بالقيء. والشرح بإدمان الرسام على الكحول لا يقدم هنا سوى آثار ضعيفة من نور، والتمثل الحسي الظاهر، الذي يحمل إمكانية الرؤية، لإحساس عاطفة، أكثر حدة، وكموناً، ومركزية. ففي محادثاته مع سيلفستر^(٦)، يثور ليكون على الرسم القصصي، الرسم الذي تُعتبر فيه اللوحة، التي تنسى أنها صورة أول الأمر، نصّاً وتدعي أنها تقص. إن الرسم، بالنسبة له، لا يشترك في أي صفة مع فن السرد. إنه جعل حالة انفعالية (لا شعورية) محسوسة على نحو مباشر بفعل الصورة، إنه جعل ألم عميق، وربما ألم أول، يظهر على قماشة الرسم ولدى الزائر، ظهوراً آنياً وحشوياً.

وينبعث أحياناً من مركز كومة من اللحم على شكل أخطبوط، إذ تلبس قماشة الرسم مع نسيج عنكبوت، فم مفتوح على مداه، عواء ذو شراهة لا تشبع، فم يكشف عن فكّين لرضيع تحوّل إلى غيظ التدمير. وإلى جانبيه تقف امرأة، الفرد الأنثوي الوحيد في المعرض كله، ثدياها متنفخان متحايلان، مرضعة إذن، وبوفرة ولاشك. ولكن رأسها مضغوط في فقاعة بلاستيكية. إنها، بوصفها معرومة من أي إيماء، لا تمنح أية نظرة هذا المسخ الذي شبع من حليب لم يغدّ قط، حليب يصرخ لها عبثاً بجوعه إلى الحب، هو معزول خلف شفافية الرضاعة، وهي مسجونة خلف زجاج لامبالاتها.

١ - تدمير ذاتي لأعضاء الحواس والحركة

زجاج المرايا لم يعد يستجيب. وكيف يمكنه أن يعكس شيئاً عندما يكون وجه الأم، المرأة الأولى، غير قائم بوظيفته؟ ثمة بعض اللوحات تمثل صوراً تنعكس في مرآة. فالفرد لا ينظر فيها إلى صورته المرآوية. وتلك أوج المفارقة بالنسبة لصورة شخص. إن الصورة المرآوية تدير ظهرها إليه تارة وهو مفصول عنها فصلاً جذرياً. وثمة طوراً، على العكس، ضرب من

(٦) - ن. ب. يكون، فن المصنّ، محادثات مع سيلفستر، جنيف، دار نشر ألبير سكيديا، ١٩٧٦، ويارس، مجموعة دروب الإبداع، فلانماريون، مجلدان.

الاستمرارية بينه وبين صورته : إنه يجد نفسه متحداً بانعكاسه في المرآة على متوال
توأمين سيامين . فلامبالاة الأم أفضى بالنسبة له إلى عدم تمييزه من مثله .

وعلى وجه العموم ، تترك ثلاثية فرنسيس ليكون ، التي تعرض
مجموعة من صور الأفراد ، نصف الوجه أو الجسد سليماً ، في حين أن
النصف الآخر يصيبه التلف تدريجياً من قماشة إلى أخرى . ويشهد المشاهد
على هذا النحو إخفاق هذا الإسقاط الأول للجسم ، إسقاط يكون كل منا
بواسطته ، كما بين سامي علي^(٧) ، مكانه الداخلي الخاص . إنه إسقاط سابق
تماماً على إسقاط الاستيهامات ، إسقاط هندسي محض ، بل حسّي بالحري ،
وإذا كانت الأذنان مرسومتين على وجه الدقة ، فالأنف ملتزم ، والفم مفكك .
والأنف والفم ، في الصورة المجاورة ، يصبحان سليمين ، ولكن ثمة أذنًا
اختفت ، والعينان مغلقتان . وفي الصورة التالية تفتح ثقب ، بالمصادفة ،
دون أن يؤخذ الزمان والمكان والكيف بالحسبان ، وحدة من فم - أذن تنزلق
وتتحرف ، محجر فارغ من عين ، منخر من منخرين يفصل . ويصبح الوجه
معسكر احتفال لقهوات متقلبة . وأعضاء الحواس ، موضع الهجوم
والتدمير ، تستأنف باستمرار كونها مرمى الحسد الحاقد الذي يمسها
ويجرحها . إنها إبانة رائعة لهذا الهجوم على الروابط والوظائف الذهنية
الذي جعل منه بيون نابض الجزء اللهائي من الجهاز النفسي . فالواقع لم يعد
إدراكه ممكناً على نحو كامل ، والأدوات التي تجعلنا نعرفه معيبة ، فاسدة ،
مشوّهة ، مقطّعة . والدرب مقطوع من المعاني الحسية إلى المعنى الدال .
فما إن يُرمّم في مكان حتى يفجّره لغم في مكان آخر . وتبدو فاعلية الإدراك
على هذا النحو بمثابة تعاقب وميض يثير الأشياء لزمن قصير ، إذ تتناوب مع
لحظات من الهلاسات سريعة هي أيضاً ، هادفين مع ذلك إلى أن نستخدم هنا
أيضاً حداً من الحدود التي استخدمها بيون .

(٧) - المكان المتخيل ، غاليمار ، ١٩٧٤ ، وجسم فعلي وجسم متخيل ، دونو ، ١٩٧٧ .

(٨) - بيون ، اللغة والفصام ، الترجمة الفرنسية في كتاب ديديه أنزيو ومساعدوه ، التحليل
النفسي واللغة . من الجسم إلى الكلام ، دونو ، ١٩٧٧ . وانظر أيضاً كتاب ل. فرانسوا
ومساعديه ، المدخل إلى أفكار التحليل النفسي لبيون ، الترجمة الفرنسية ، دونو ، ١٩٧٦ .

والأعضاء الحركية، شأنها شأن أعضاء الخواس، تعاني قوة التدمير اللاشعورية نفسها. فالقامة تسترخي وتتكومت؛ وثمة قيد، ضرب من القبة الطبية التي تصر العنق والرقبة؛ وعصابة ذقن إلى الفم والخطم؛ والعمود الفقري، الذي يكاد ينفصل عن الظهر، لا يدعمه أبداً؛ ونسب الأعضاء مزينة فيما بينها ومع الجلد؛ وهناك قدم، يد، اختفتا من طرف الساق أو الدراع؛ وعضلة بيئة مقنعة تنقصها بعض الأحيان؛ والشكل الضارب إلى البنفسجي لقدم أخرى تبدو تحت الحذاء وكأنها كانت قد انزلت من الداخل إلى الخارج. وما يفترض على نحو أعم أنه يحتوي: الثياب، الجلد، حجم القطعة، يرتخي، يفتت، يمزق، يفتح، يتصدع. فالخاوي يترك المحتوى يفلت. ويفكر المشاهد بالضحية الشقية لحديقة الآلام، مؤلف أوكتاف ميريو، التي كانت تجر وراءها جلدها، المنفصل ببراعة عن اللحم في قطعة واحدة تلاصق الكعبين. ومعظم شخصيات يكون تعرض في الواقع، على النصف الأسفل من اللوحة، في أسفل الجسم وفي جانبه أحياناً، ذيلًا - مزق أدمة، أجزاء من صحيفة ذات أحرف مفككة، بقعاً دهنية لامعة، انعكاسات مبهمة من لوين أكثر وضوحاً يكاد يختلط باللون الموحد للديكور. وهاكم كيف تشعر هذه الشخصيات: إنها ظلّ، نفاية، قطعة، ولكن لا وجود للعلامة أيضاً. وعلى صفحات مشرومة، أحرف صوتية تتكرر، تندرج بينها أحرف علّة، وتتفرق قبل أن يكون بوسعها تكوين مقاطع. وتعيش هذه الموجودات في نفسها، على الرغم من مظهرها الجسمي الراشد، حياة في كون ما قبل مرحلة المشي ومرحلة الكلمات.

وهناك شيء واحد وحيد يتجلى في هذا الصمت القاسي من خلال هذه الصور التي تمثل النصف الأعلى أو النصف الأسفل، صور منفردة أو ثلاثية، ومن خلال هذه الأجسام المفرغة أو هذه الضروب العبثية من المكان، شيء يمكنه أن يبين، لأن يقول نفسه، أي أن أي شيء لا يمكنه في هذا الكون أن يقول نفسه. ففي كل مكان مجار نافذة، مجار لا تقود إلى مكان، مفتوحة جانبياً، وثمة، بدلاً من دروب الإحساس الطبيعية، أنابيب لامتمايزة

للمسمع، والشم، والمري، ورادارات لاتلتقط شيئاً، وأفواه لايدخلها أي كلام، وأبواق لاتُصدر أصواتاً، ومداحن دون منازل، وثقوب شفّاط لايمر فيه أي تيار. فكثير من الأفواه الفاعرة، ومقدارها من ضروب الوهن. فالزائر هنا لايشعر بأنه غارق في أحشائه ولم يعد يجد الكلمات ليعبر عن رعبه ويقنّعه. إن ثمة صمتاً ينحصر في الرواق، صمتاً أعظم من الصمت في كاتدرائية. فنحن هنا ندخل في عالم التواصل المفقود، عالم الأم الخرساء لرغبات رضيعها وضروب يأسه، عالم القنوات التي لاموج فيها حتى يبحر فيها قارب، عالم الإجابات الغائبة عن أسئلة تظلّ غير مصاغة.

٢- التعبير عن حصر لا مثيل له . . .

ثم إن الأشياء تتخذ مكانها تدريجياً بالنسبة للمشاهد وهو ينظر على نحو أفضل أو على نحو آخر إلى هذا الاضطراب الحاد الذي سيطر عليه ويقبله، اضطراب يتعلّز عليه التعبير عنه أول الأمر. فهو لم يدرك بادئ ذي بدء إلا الشخصية، ذات الوجه الوحيد عموماً، وثمة في بعض الأحيان جسمان أو ثلاثة يشغلان مركز اللوحة. ثم لا يوجّه انتباهه فحسب إلى انطباع الألم الذي ينطلق من اللوحة، انطباع يتعلّز احتماله، بل إلى غنى الرسم واللون، وتنوعهما، وألقهما. ويلاحظ، إذ يترك نظراته تتيه في اللوحات تيهاناً أكبر، تلك الخلفية التي تحيط بموضوع اللوحة. فقماشات الرسم جميعها لدى فرنسيس بيكون تباشر مكاناً لا بروز فيه، مجرد ضربات كبيرة من ريشته لخطوط عمودية أو مائلة، ضربات كبيرة مسطّحة من الدهان، عاتم أو نير، يسهطها الرسام على نحو وحيد الشكل. والديكور مختزل إلى الحد الأدنى وهذا التعبير محض الوصفي في الظاهر، الذي يخطر في ذهن الزائر، يقتضي أن يقول عن الأمر أكثر مما يبدو. فبعض الوجوه يحيط بها قاع أسود إحاطة تامة. ومعظم الشخصيات المرسومة بكاملها محدّدة في أجزاء من مساكن، في غرف، وأروقة، وسلالم، وحجرات المراحيض، دون منظور ولا حجم، مستطيلات مرسومة دون دقّة لأبواب مغلقة ذات ألوان رتيبة، ماطورات أفقية قاسية، دون كثافة ولا بروز، أو حاجز دائري أيضاً

يشغل الجزء المتوسط من قماشة الرسم، وعلى محيطه وضعت بنظام أجسام
ينفصل الواحد منها عن الآخر. وهذا التعارض بين الشكل والقاع، المنتشر
في حيز اللوحة، يمثل على نحو نموذجي جداً، نحو دون زخرف ومؤلم،
علاقة الطفل الصغير جداً ببيئة تتصف بصورة مسبقة أنها ذات برود،
متحفظة، جافة، أي بأم ليست طيبة بكفاية.

ورضوض الوجه -ضروب من المسيح في سكرة الموت-، وانحطاط
الأجسام، الرخوة، المتكومة، الخالية من الهياكل العظمية، ذات الأطراف
المشوّمة على الغالب، المفتولة أو ذات النسيج الممزقة، تذكّر بحالة التخلّي
البدني لدى الرضيع الذي تكلم عليه فرويد، وبالرعب الذي لا مثيل له،
رعب يربطه بكونه بأن الشخص يغزوه الجزء العصاوي منه. ويفهم المرء أن
هذا الطفل، هذا الشخص، الذي يحاذيه ويحيط به غياي جذري بهذا
القدر، لا يكون سوى ألم، موقعه خلف إمكان الصراخ أو الدموع، وأن
جسمه يباشر العوم في أشكاله وإفراغ محتواه.

وما يعبر عنه الرسّام بالتلاعب المباشر بالصفات الحسيّة، يؤول إلينا،
نحن المحلّلين النفسيين، أن نضعه في كلمات ومفاهيم، ذلك أن وظيفتنا،
في وقت واحد، أن نترك أنفسنا تتأثر بالسيرورة الأولية وأن نتخذ بالنسبة لها
ضرباً من البعد.

هذا الإيرلندي الكحولي يُعتبر الرسّام الحيّ الأعلى في العالم،
والسبب ولأريب أن هذا الألم الذي يستبسل في تمثيله، ألم الطفل الذي
يواجه حصر الفراغ لكل جواب عما يحسّ به، شيء لا ثمن له. وربما ليس
الرسّام المعاصر بالمصادفة يحمل الاسم والكنية اللذين يحملهما على وجه
الدقة رجل الدولة والفيلسوف فرانسيس بيكون الذي نذّب بداية القرن السابع
عشر، في مؤلفاته الآلة الجديدة، أثلاثية الجديدة، الإحياء العظيم للعلوم،
بـ«الأصنام» الأربعة، أصنام «القلبية» و«الكهف» و«الندوة» و«المسرح»، إذ
أراد بذلك أن يسمّي الأخطاء المقابلة لهذه الأصنام، أخطاء النزعة الفطرية
القائلة إن الإنسان حقيقة الكون المركزية، والتربية المتلقاة، واللغة المشتركة،

والمذاهب الفلسفية . فهذا المفكر حرر العلوم الناشئة من قيود التصنيف السكولاستيك وفتح الدرب ، مع الفلسفة الاختبارية ، لغزو العلم حتميات الطبيعة الخارجية ، الفيزيائية أو الاجتماعية . والرسام الحالي يندرج في هذا التقليد ذي النزعة الاختبارية ، إذ كرس نفسه مع ذلك للكشف عن واقع داخلي يناظر ولا ريب عسر حضارتنا الجديد .

٣- أيمكن أن يُعكس ألم أساسي؟

قد يحدث مع ذلك أن يكون في لوحاته مصباح كهربائي يعمل ، مهما كان ضعيفاً وضارباً إلى الصفرة في نهاية الخيط . فحتى على إحدى لوحاته الأخيرة ، يصبح الباب القاتم المألوف غيراً يللمع خلفها ، بيتاً ، قمر باهت . وهكذا يكون النور ممكناً ومعه الأمل في الكلام يوماً من الأيام إلى أحد يسمع ، والأجسام المقروضة أكثر من غيرها ليست مقروضة إلا نصفياً وحيث تتسد واحدة من الحواس الخمس تشتعل أخرى قبل أن تنطفئ الأولى . وترك أثر ، مع هذا النور أو الأمل ، يصبح أمراً ممكناً ، بل حتى ترك أثرين ، ومعظم لوحاته في المعرض الأخير تظهر تبدلات عديدة . وأحد هذه الآثار قرص : قد يقول المرء إنه قطعة نقود ، أو فوهة ، أو علامة الشدي على الخد بعد الرضاع . والأثر الآخر ضرب من الدفق ، وكأنه بقعة ، انبجاسة أنبوب ، قيء أو ونيم (*) ، ولكنها بقعة بيضاء دقيقة ، خشنة ، كيد خرقاء قاسية تثير على الجلد ما يشبه صوتاً ، ولو أنه مبحوح ، ويشير في الأذن ما يسمى اتصالاً . فثمة شيء كان قد سُجِّل ، ولكن ماسجِّل لا يمكن أن يُقال ويُمحى ولكن يمكنه أن يعبر عن صفة حسية أولى ، ويمكن بواسطتها أن يتم تبادل مباشر ، سابق تماماً على كل سرد ، بين من أنتجها وبين الزائر الذي يعاني صدمة هذه الرؤية . ويشعر هذا الزائر في ذاته بالحالة الداخلية نفسها التي أراد الرسام ولا ريب أن ينقلها ، مصنوعة في آن واحد من فراغ مالم يكن موضع تجرية ، ومن شراة ترتعب هي نفسها من كونها ليست ذات حدود ، ومن ألم حاد لم يصادف قط أي غلاف ليمنع عن الظهور ، وكل هذا على قاع أم في ديكور مسبق

(*) . ونيم إفران الباب «م» .

الصنيع توقظ الحواس حتى تطفئها على نحو أفضل أو تثيرها، وتعلم السير شريطة ألا يُستخدم أو يُستخدم استخداماً سيئاً، ولا تضع المعنى بالتدوال إلا على نحو يخالف المعنى الحقيقي. «إن محلاً يجعل أله النفسي الخاص ليس له أي حظ في أن يكون محلاً»، كتب بونتا ليس في الفصل الأخير من مؤلفه الأخير^(٩). وهكذا فإنه يبقى لنا أيضاً، حينما لم يعد يكفي، نحن المحللين النفسيين، أن نتكلم أو نكتب حتى نكشف لمرضانا عن تجربتهم ولزملائنا عن تجربتنا، حظ في أن نتأثر برسام حتى نجني الآثار التي رسختها هذه الاتصالات الأكثر أولية ونكشف عن تسجيلها لأولئك الذين يعينهم الأمر، قبل كل محاولة لتسميتها ثم للإفاضة في الحديث عنها على نحو أكثر إرضاءً. إن هذه الآثار لا تكون مخطوطاً ولا نصاً لا شعورياً إلى درجة محسوسة، ولا يزال الأمر بعيداً عن ذلك، بل تكون نواة الوجود النفسي التي لا تضيق، ولو في التعاسة الأكثر بدئية. وكان فرويد قد أطلق اسماً على هذا الدفتر، دفتر المذكرات السحري الذي يجعل من موجود حي قصبة مفكرة ومن وضع التحليل النفسي إمكان شفاء: كان يسميه الوعي. والبنية الأروازية السحرية (الكشف عن العلامات الذي يليه امتحاؤها) أنتجها مجدداً فرنسيس بيكون - بصورة غير إرادية - الذي وضع لوحاته تحت الزجاج كيما ينظر الزائر إلى نفسه وهو ينظر إليها ويتعرف، متضدتين، على الصورة الواقعية لوجهه الخاص الذي يعكسه الزجاج والصورة المرسومة، على قماش الرسم، ويتعرف على أله الداخلي المرتبط بفرغ الجهل ويحصر أمحاء الذات. وهكذا فإن هذا الامحاء يمكنه، حتى حيث لم تعمل المرأة الأولى التي هي البيئة الأمومية والأسرية للطفل عملها الوظائف بكفاية، أن ينعكس من حيث أنه يدع المجال لكشف عن العلامات ويمكن أن يحدث احتياز الشعور^(١٠).

(٩) - ج. ب. بونتا ليس، بين الحلم والألم، هاليمار، ١٩٧٧.

(١٠) - د. و. و. ويكوت علق على هذه الخاصة، خاصة اللوحات تحت الزجاج لفرنسيس بيكون في ملاحظة (ص ٨٢) مندرجة في مقاله «دور امرأة الأم والأسرة في نمو الطفل»، الترجمة الفرنسية في مجلة التحليل النفسي الجديدة، ١٩٧٤، عدد ١، ص ٧٩-٨٦.

٤- دراسة تحليلية نفسية لعمل إبداعي يمكنه أن يكون بديلاً وتأكيداً وإبانة

لماذا كتبت هذا النص؟ إذا صرفت النظر عما أفلتت مني، من لاشعوري، ومعناه (ربما) يكون سهل المبال على شخص آخر يقرأني، فإن عدة بواعث دفعيني لكتابته، بواعث يباح لي أن أوضّحها بعدياً. ثمة هدف اقتصادي أولاً: تفريغ شحنة تؤثر قلق كان تأمل هذه اللوحات قد رفعه صعداً إلى درجة يشق عليّ تحملها. وهناك هدف إيستيمولوجي أيضاً: فهم هذه الحالات الانفعالية التي جيّشها في نفسي هذا المعرض ولاتلتخص في ارتكاس محض ذاتي، ذلك أن زائرين آخرين، من جواري، سئلوا بين من سئلوا عن انطباعاتهم، كانوا قد أبلغوني الصدمة نفسها، والدهول ذاته، والألم عينه، والمعاناة التي عانيتُها، وذلك فهم لم يكن من الضروري قط مع ذلك أن نقصره على ممارسة تحليل ذاتي. فانبعاث الخلفيات العيادية كان قد أقدم على أن يساهم بشيء من البروز على الأقل إن لم يساهم بالعمق: مقارنات مع بعض العلاجات التحليلية، الجارية حيث كانت صدوع مبكرة في حاجات الأنا تنظّم على نحو متكرّر وضع التحويل وكانت قد اقتضت من جانبي تدخلات من نموذج جديد (بوصفي، على سبيل المثال، أنا مساعدة للوظائف المعيبة)؛ وتلك حالة أكثر خصوصية، حالة مريض وصفت لديه، في محاضرة لاحقة ألقيتها في رابطة التحليل النفسي^(١١) التي أنتمي إليها، تلك العلاقة نفسها على وجه التقريب بين الوجه والبيئة، الملاحظة في لوحات بيكون (حالة يتعدّر عليّ أن أعيد نشرها هنا لأسباب الكتمان المهني)، حيث بدا لي أساسياً، كلما كنت أتبع هذه الحالة، أن أفسّر معظم السيرورات اللاشعورية التي أشار إليها نصّي: الهجوم الحاقق المتكرّر على الخواص، والانتباه والفكر؛ القطيعات في الشعور بالاستمرارية الشخصية؛ حصر الفراغ، حصر ماحق؛ قانون الكل أو لا شيء؛ العودة

(١١) - «محادثات في التحليل النفسي»، محاضرة ألقيت في رابطة التحليل النفسي الفرنسية، إيكس-آن-بروفانس، ١١ حزيران ١٩٧٧.

الكثيفة لخيبة الأمل ، الجانب المقابل لشراة شاملة ، لحين إلى الانصهار واللامحدود ؛ العاطفة المزدوجة ، عاطفة الظلم وعدم إمكان الترميم ؛ الريبة أمام حدود الذات والأخطاء المتكررة في الانتماء بين ماكان ناجماً عن أنه وعن الآخرين ؛ المعجز عن أن يقول لا ؛ النزوع الطبيعي إلى تصديق الأنا والمعجز المقابل عن تصديق الموضوع ؛ غزو إثارة جنسية تظل غير مشروحة إذ تفضي إلى تفصيل عيف للرغبات الأوديية ؛ تبديل اتجاه أهداف دافعية إلى توظيفات نرجسية ؛ سحر القوة الكلية في التدمير ، ولا أزعم أنني قدمت هنا قائمة شاملة .

وإذا فحصت الآن أهداف هذا النص بعد البواعث ، فإنني أجد ثلاثة أهداف : منها ، حيث تكون ملاحظة علاج التحليل النفسي متعذرة النشر يمكن أن تقوم دراسة تحليلية نفسية لعمل ثقافي مقام البديل بالنسبة للمحلل النفسي حتى ينقل تجربته . ويروح على هذا النحو برنار دث بطيب خاطر عن أنه إذا كان يراكم ، في مؤلفاته عن الحمل والوضع والولادة^(١٢) ، مراجع الميثولوجيا الأكثر تنوعاً ، فإن ذلك يعوض عن عجزه عن أن ينشر شيئاً عن مرضاه . والهدف الثاني ذو علاقة بإقامة البيئة : يقتضي قولاً عن اللاشعور لإثبات صحته ثلاثة نماذج مختلفة للإثبات من جانب المحلل النفسي : إثباتاً من النوع العلاجي منبثق من تطبيق العلاج على عدة مرضى ، وإثباتاً من المستوى الأنثروبولوجي أو الاجتماعي الثقافي ، ذلك أن أية سيرورة لم تكن قد استشعرتها حضارة من الحضارات في مرحلة معينة ، ووصفتها ودمجتها في منظومة التفسير المحلية ، لوجود لها أبداً . وهذا الهدفان ، أحدهما ذو علاقة بأدبيات التحليل النفسي والآخر إبستمولوجي ، يختلطان بهدف ثالث ، ذي علاقة أقوى بالبلاغة أو البيداغوجيا : فائدة (أو ضرورة) إياقة الأقوال ذات السمة المجردة الصادرة عن التحليل النفسي بأمثلة مشخصة أو وفق أمثلة مشخصة ، لا يدفعنا إلى ذلك فحسب شاغل الربط المستمر بين النظرية والممارسة ، بين الممارسة والنظرية ، بل يدفعنا إلى ذلك أيضاً ، وعلى وجه الخصوص ، كون العمل التحليلي النفسي (لدى المحلل والمحلل) يجعلنا نواجه

(١٢) - النظر على سبيل المثال مؤلفه الأخير : الولادة والأهامة ، دار نشر أبيه-موتين ، ١٩٧٧

شيئاً ماعود إليه ، شيئاً يكمن في تمفصل الفكر المفهومي أو الإجرائي (الشعوري - تحت الشعوري) مع الفكر التمثيلي أو بالصور (تحت الشعوري - اللاشعوري) .

٥- أليست الكتابة هي الصنع من جديد؟

ما قصدته من هذا النص ، قصداً شعورياً ، عن الرسام ليكون كان بلورة موضوع للتأمل ، الأم الطيبة على نحو غير كاف (خاصتها أو خواصها النوعية ؛ مفعولاتها على شو الجهاز النفسي للطفل) ، موضوع فحصته بانتباه لأعرف إن كان يمكنه أن يكون مفهوماً . وكنت مسوقاً ، إذ حررت التقرير (المؤقت) عن علاج المريض الذي تكلمت عليه فيماسبق ، إلى أن أميز الآليات التي ذكرتها في الفكرة السابقة (ولم تكن جميعها واضحة ومتميزة في ذهني منذ البداية) وإلى أن أقدم لفحصي جواباً إيجابياً . فالكتابة هي على هذا النحو الانتهاء من التفكير ، أو يمكن أن يكون الأمر كذلك ، شريطة ألا تكون الكتابة المعنوية جامعية أو مذهبية أو للتيسير (أي كتابة تعرض على النمط التعليمي أفكاراً ذات وجود مسبق) ، بل أن تكون مرحلة في سيرورة ، إما سيرورة اكتشاف مفاهيم جديدة ، وإما سيرورة عرض جديد تفصيلي لمفاهيم لاتزال خصوصيتها غير مستفدة . والكتابة في هذه الحال تتضمن ، إذ تبتغي أن تكون من حيث المبدأ إعلامية ، شارحة ، برهانية ، اقتباسات حفية من الأسلوب القصصي (لتعيد المفهوم إلى القارئ ماثلاً بقدر ما هو ماثل بالنسبة لمن أرسنه) ومن الأسلوب الشعري (الذي يتيح للقارئ أو السامع أن يحس بالحالات الانفعالية لدى المريض ، وبفعل رجع المحلل النفسي الذي أعد سيرورة الاكتشاف ورافقها وربما أنتجها) . والكتابة العلمية (عندما لا تقتصر على اللوغاريتمات الرياضية أو الكيمائية ولكنها التي تستخدم لغة طبيعية) ، والكتابة الفلسفية أيضاً وكتابة المحاولات على نحو أهم ، توفق ، بنسب متغيرة بحسب المؤلفين ، بين المعارف العلمية ومراحل النص ، وعرض الأفكار المجردة ، ومرد (تمثله الصورة) الأحداث (أحداث الحياة الخارجية أو الداخلية) ، وإثارة بعض الانفعالات . بل إن عملية نوعية من الجنس القصصي ، «الغوص في

الأعماق»، تتدخل أحياناً (على نحو غير مقصود، على عكس منظري الرواية الجديدة الذين نصّبوا تقنيّة من تقنيات الصناعة) في العمل الفكري: قصة الاكتشاف الذي يشرع في أن يتمّ تستجيب كما في مرآة لعرض نتائج الاكتشاف المومي إليه، وموضوع العمل الإبداعي يبين أن له بنية منضّدة تحتوي على ثلاثة راقات يؤثر كل راق منها على الآخر: منظومة النتائج، وعلاقة المبتكر بابتكاره، وعلاقة المؤلف بالنص الذي يكتبه. وهذه البنية من الغوص في الأعماق هي نفسها على وجه الدقة بنية الحلم الأول، حلم الاكتشاف لمعنى الأحلام (اكتشاف مهّد لاكتشاف التحليل النفسي)؛ حلم حقن إيرما^(١٣) الذي تلاه تحليل فرويد الذاتي في تموز (يوليو ١٨٩٥). وطوال التحليل الذاتي الذي مارسه فرويد (وطوال الباقي من حياته العلمية ولأرب) أدّت هذه البنية من الغوص في الأعماق عملها الوظيفي (بنية وُضع رسمها للمرة الأولى خلال واقعة الكوكائين التعمسة في نهاية المطاف) كما حاولت أن أصفها (دون أن أسميها صراحة على هذا النحو) في مؤلّثي عن هذا الموضوع^(١٤): إيضاح (جزئي) العصاب الشخصي، وتحديد خصائص الجهاز النفسي، وإرصان العمل الإبداعي القادم، كانت متشابكة تشابكاً وثيقاً وديناميكياً أو، بالحرى أيضاً، دياكتيكياً. وسيكون مثيراً للاهتمام أن نلاحظ عند أي من خلفاء فرويد كانت هذه البنية فاعلة (مؤلف لجان-ميشيل بوتو^(١٥) يكتشفها لدى ميلاني كلاين؛ وأكدت ذلك في «تعلّقي» على الجزء من السيرة الذاتية لهاري غانتريب^(١٦) المنشور في العدد السابق من هذه المجلة، مجلة التحليل النفسي الجديدة) وإلا، فما كانت الدوافع الأساسية، لدى الذين استمروا على الأقل في ابتكار شيء، لتأليف كتاب في التحليل النفسي. والكتابة، في هذا المعنى، بما تنطوي عليه من تاريخ شخصي (لا شعوري

(١٣) - انظر: الأحلام: دُوب سالك إلى اللاشعور، كتاب ظهر في المجموعة ذاتها (لجنة الإشراف).

(١٤) - د. أنزيو (١٩٧٥)، تحليل فرويد الذاتي واكتشاف التحليل النفسي، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية، مجلّدان. والفقرة المتعلقة بحقن إيرما موجود في الصفحات من ١٨٧-٢١٧.

(١٥) - تكون منظومة ميلاني كلاين في التحليل النفسي، باريس، دونو، ١٩٧٨.

(١٦) - غانتريب، فخرتي في التحليل مع فريبرن ووثيكوت، الترجمة الفرنسية في مجلة التحليل النفسي الجديدة، ١٩٧٧، رقم العدد ١٥، ص-٢٧. تعلّقي في الصفحات من ٣٢-٣٥.

في الجزء الأكبر منه) ومشروعات (شعورية جزئياً) نشارك الآخرين فيه ، تتجاوز المعرفة . وذلك ماعناه فرنسيس بونج ببساطة قوية في قصائده^(١٧) : «الحقيقة أن التعبير أكثر من معرفة ؛ والكتابة أكثر من معرفة ؛ أكثر على الأقل من أن يعرف المرء معرفة تحليلية : إنها إحادة تكوين» .

٦- علاقة مؤلف باللغة موسومة بعلامة العلاقة بالموضوع

تجاوز ثلاثة أمشاط من الكتابة في نصوص التحليل النفسي ، وربما في كل نص ، النمط التعليمي أو الإعلامي ، والنمط القصصي ، والنمط الشعري ، يشير لدى المحللين النفسيين آراء (ولمجازات) متنوعة ، بل متنافسة ، حيث توجد الخصومة بين سارتر وأراغون منقولة إلى هذا السياق . ومعلوم أن سارتر الفيلسوف يعارض سارتر الروائي في مسألة التمييز بين هذه الأنماط : بالفيلسوف (أو العالم) لا يعبر في جملة واحدة ، أو في فقرة ، إلا عن فكرة واحدة ، في حين أن الروائي يذكر في الجملة نفسها عدة عناصر : أصمال شخصياته المختلفة ووجهات نظرها . ويتخذ الشاعر حداً أقصى في هذا المجال : «الواقع أن الشاعر ابتعد دفعة واحدة عن اللغة الأداة ؛ إنه اختار الموقف الشعري اختياراً نهائياً ، موقفاً يعتبر الكلمات بمثابة أشياء ، وليست علامات [. . .] ففن الشعر يمارس عمله على الخطاب ، ومادته ذات دلالة بصورة طبيعية : أي أن الكلمات ليست موضوعات ، بل هي تعيينات موضوع^(١٨) » . أما أراغون ، فإنه يمضي على العكس إلى حد يرفض التمييز بين الشعر والنثر ومفهوم الأسلوب بوصفه فارقاً بالنسبة للاستخدام الشائع . وتجمع مجلدات مؤلفاته الشعرية كمية من النصوص النثرية ويحدث له أن يسمي «روايات» بعض قصائده أو محاولاته . فليس ثمة لغة ناقله أفكار ولغة روائية أو شعرية ؛ والرغبة في الكتابة ، وتأكيد مواقف فلسفية أو سياسية و«حاجة الرواية» ، أمور لا ينبغي فصل بعضها عن بعض ؛ ومن هنا منشأ قطيعته مع السوراليين . والشعر ، الذي حدد سارتر موقعه أنه الحد الأقصى للكتابة يصبح ، على العكس ، مصدرها : « . . . على الرواية أن تستند إلى

(١٧) - دار نشر غاليمار ، ١٩٤٣ .

(١٨) - جان بول سارتر ، أوهام II ، ١٩٤٨ ، باريس ، غاليمار ، ص ٦٣-٦٤ .

(١٩) - نشر في سلسلة «كتاب المنتدى» دار نشر ديلرو .

كشفوف الشعر . وكما أن العلوم الأخرى لم تتقدم إلا عندما استخدمت الكشفوف الرياضية [. . .] كذلك الشعر رياضيات كل الكتابات (٢٠) . فكل اللغة مادة كثيفة مقاومة ينبغي التقيب عنها . إن الكاتب إنما يقتلع من الأرض - الكلمة ، بعد أن « يمارس عمل عامل المنجم » ، ما به يُتَج النور والنار (ولنؤكد ، عابرين ، الاستعارة في الأسلوب المتأثر جداً بموريس توريز الذي يصنف الكاتب الشيوعي بين عمال المنجم) ، وثمة محللون نفسيون سارتريون بالدقة الديالكتيكية ووضوح كتابتهم (وليسوا بالضرورة سارترين في أفكارهم وانتماءاتهم) ، ومثال ذلك بيراسستوريارس - أولانية ، في كتابه هتف التفسير (٢١) . وآخرون لم يحكموا لأحد من الخصوص : الفلسفة والرواية والشعر ويدمجون منها مستخلصات في تأملات في التحليل النفسي توبعت طوال حياة ، كجورج فافه في كتابه كون المرء محلاً نفسياً (٢٢) . ول مجلة التحليل النفسي الجليلية مذهب شبه رسمي هو نسخة معدلة من موقف أراغون بفعل حيوية مديرها ج . ب . بونتايس واقتداء به : مقروئية النصوص التي يقتضي بعضهم أنها تقدم أفكاراً ووقائع ذات علاقة بالاشعرور ولكن ثمة انفتاحاً على العلوم التي تجاور التحليل النفسي والتناجات الثقافية الأخرى ، وكتابة محتواها المفهومي يستطيل ، يتضح ، يغتنى ، يتجلى ، ويتناقض (كالارتباطات الحرة ذات العلاقة بحلم) في مفعولات (ذات سمة أكثر « أدبية ») المقارنات ، والتماثلات ، والانعكاسات ذات الأوجه المتعددة . وذلك يتعارض تعارضاً صريحاً مع أدب التحليل النفسي الأمريكي المألوف ، حيث يسود مثال أسلوب ذي نزعة فكرية ، جاف ، صارم ، ومفقر في رأينا . ولكنه يطلق العنان للقصصي والشعري ، بدلاً من إبقائهما في خدمته ، عندما لا تكون فكرة من أفكار التحليل النفسي راسخة بما يكفي ، ويستسلم لقيادة ما يسميه أراغون « حريضة الكلمات » (٢٣) التي يجعل منها ماهية الرواية ذلك أنها تشيد الحرية الخلاقة للعلاقات بين الشخصيات ، ونكون عندئذ إزاء كتابات في التحليل النفسي

(٢٠) - أراغون ، ١٩٦٧ ملحق بكتاب الشيوعيون .

(٢١) - دار نشر المنشورات الجامعية الفرنسية ، ١٩٧٥ .

(٢٢) - دار نشر دوتو .

(٢٣) - المقترحات ، ١٩٦٩ .

متكاثرة بصورة متصاعدة في فرنسا على الأقل، حيث يقدم جمال الأسلوب على أن يقوم مقام تزيين وإخفاء نرجسين لا ابتذال الفكرة، وحيث تفيد رهافة الخطاب فقط في الدلالة على التمييز في مسار فردي في أرض يفترض أنها مستصلحة إلى الحد الأقصى وعناصرها متميزة، وحيث اللوالب الفاتنة أو المحترضة التي تميز انحطاط البحر الإسكندراني تزدهر على مدونة المعرفة التحليلية النفسية التي أعلن أنها مغلفة، وميتة. وهأنذا أتعتقد، وقد انتقدت بعنف هذه اللوالب، بما أعلنه أراخون بوصفه «صوراً جميلة»، وهو «ينتمي إلى نوع من الفاعليات التي تسمى عادة الطوباوية. وليس ثمة شيء خطر كالطوباوية. إنها تنوم الناس، وعندما يوقظهم الواقع يكونون كالسافرين في نومهم على حافة سطح، يسقطون عنها»^(٢٤) (وتلك صورة جميلة أيضاً). فعلاقة، أقول حتى ألخص قولتي، كل مؤلف، محلل نفسي أو غير محلل نفسي، باللغة تظل بالضرورة موصومة بأشكال العلاقة بالموضوع ونحو لا نهائيتها: علاقة ذات مسافة، أمرة، تكرارية؛ علاقة تكافلية بلغة-ثدي-كلية، كل الأنماط متحدة ومختلطة؛ علاقة مرآوية حيث إيجاز الحذف، على سبيل المثال، ذو القصد المفضل بوصفه شكل الكتابة التعليمية يحيل (ومن المفروض أنه يحيل)، كما لدى لاكان، قارئ اللاشعور المتمرن إلى خصائصه الخاص (المتخيل)، وانطلاقاً منه إلى ماهو في العادة متجاوز بالنسبة لوعيه. ولكن هل يوسع خطاب التحليل النفسي، خطاب هام، شفوي أو مكتوب، أن يكون له، في الواقع، مفعولات تعليمية فجائية على لاشعور الفرد الذي يستقبله؟

٧- بعض أشكال الوهم في مادة الكتابة

أن الأوان لنكشف عن وهم كامن لدى المحلل النفسي الذي يكتب أو يحاضر. والسطح المنبعث من هذا الوهم مرئي بسهولة إلى حد كاف لمن يبحر في المياه الفرويدية: وما يضممره المؤلف في قوله مفاده أنك إذا سمعني أو قرأت ما أكتب فإنك تسمع الكلام الذي يخضع اللاشعور إلى قانونه ويتيح لك السيادة على معرفته - ذلك أن لسيادة أخرى على اللاشعور إلا بكلام المحلل النفسي.

(٢٤)- ل. أراخون، ١٩٦٠، *أكشف أوقائي*، المحاد الناشرون الفرنسيين. ص ١٣٦-١٣٧.

ولكن كتلة غائصة في القاع ليست موضع ريبة للوهلة الأولى : تردّد على ندوتي وعاصر كتابتي، تسمع اللاشعور يتكلّم، إذا كنت أجرؤ على القول، مباشرة أو شخصياً. وذلك على غرار ما تكون الكتابات المقدّسة لأن الرب يفترض أنه يعبر فيها عن نفسه، فالنبي، أو مؤلف المزامير، أو الإنجيلي، ليسوا سوى كتّاب الكلمة الإلهية. وهذه الصورة الثانية تظلّ بالتأكيد أمراً لا يعترف به المحلّلون النفسيون، ولكن بوسعها أن تفتن القارئ بمقدار ما تظلّ مضمرة على نحو يتّصف بالمهارة. واقترح أن أسميها الوهم الكتابي. وليست بالنسبة للتأمل سوى بديلة خاصة من خصائص عامة للأسلوب الذي سمّيته في مكان آخر الوهم الرمزي^(٢٥). إليكم بعض ما أستخلصه مما كتبته عنه: «استرداد الجسم في الحرف: هذه البراعة هي خاصة الأسلوب. وذلك من جهة أخرى نابض من نوابط «الوهم القصصي»، فالقصة هي في الواقع تخيلٌ محكم على نحو هو من المهارة بحيث يؤمنّ للسامع، للقارئ، وهم وجود فعلي لأحداث موصوفة [...] ويقبل الطفل الذي يرقد في كل راشد، بعد أن يترعرع ويتعلّم الكلام حسب أصول اللغة الطبيعية، قبولاً بمشقة ذلك الاعتباري الذي يربط الدالّ بالمدلول ويحتفظ بالحنين إلى منظومات التواصل تحت اللغوية وبالعلاقة الرمزية بين العلامات وما تحيل إليه العلامات [...] والوهم الرمزي هو حلم لغة تشبه الكلمات فيها الأشياء، أو تكون جزءاً من الأجزاء التي تكون الشيء. إنه يعبر عن الحنين الذي لا يفنى إلى حالة تكون فيها الأم التي تعلّم الكلام غير متميّزة من الأم التي أمّت لذة العناية الجسمية. وترمي قصص ج. ل. بورج أن تخلق هذا التطابق بين الأمين خلقاً جديداً: شأنه شأن واضح الخرافات هذا، الحريص على أن يجعل الخريطة متطابقة تطابقاً دقيقاً جداً مع المنظور الذي يتخيّل بورج أنه كان قد انتهى بتطبيق الأولى على الثاني لينسخه على نحو أفضل في كل أشكاله الواقعية».

(٢٥) د. أنزيو، «آثار الجسم في الكتابة: دراسة تحليلية نفسية للأسلوب القصصي» فصل في كتاب أنزيو ومعاريه التحليل النفسي واللغة. من الجسم إلى الكلام، دونو، ١٩٧٧. وتكلّم جيرار جونييت بمعنى قريب على الوهم الدلالي: انظر أشكال III، دار نشر سوي، ١٩٧٢.

وهذا الوهم النسخي (إن اللاشعور - نص أولي دون موضوع - هو الذي يتكلم بفعلي، أو بريشتي) يدخل في نطاق عمل المحللين النفسيين. وثمة تيار بكليته يوجه الكتاب المعاصرين إلى هذا الوهم، ولا سيما في فرنسا. فتوشّي تقنية أولى، عزيزة على سبيل المثال على روب غرييه، ذلك السرد الروائي بجمل، ومواقف، وموضوعات، معروفة بكونها تجسيدات الاستيهامات اللاشعورية (ذات علاقة برغبات سادية، أو تلصصية، ومع كل تشكيلة الغيرة الأوديبية، تشكيلة غشيان المحارم أو قتل الأب). تلك غمزات موجهة للقارئ، مشحونة بالدعابة من حيث أنه لا يلاحظها فوراً، ولكن تراكمها ينتهي إلى أن يصبح مفتعلاً، وينظم حول النزاع النفسي الحقيقي (التهديد هنا بتدمير الأنا على وجه الاحتمال)، الذي يتخبط فيه القاص، حجاباً دفاعياً مماثلاً لحجاب الإرصان الثانوي في الحلم أو لمقاومة المريض الحاصل على بعض المعلومات في التحليل النفسي، الذي يدلي بقراءاته في جلساته. وثمة تقنية أخرى تؤثر، بدلاً من تسريب المحتوى، أن تفكك الصورة وتحلم بابتكار كتابة تفلت إلى الحد الأقصى من وظيفة الأنا العليا في اللغة (سمتها «الفاشية» التي ندّ بها بارث دون سخرية، كما لو أن وجود سيرورة ثانوية أمر ممكن دون أنا عليا) وتنسخ سلاسل التداعي اللاشعورية نسخاً عن كتب كبير. ويُفترض في هذه الحالة أن اللاشعور غير متبين كلفة فحسب (ومن هنا منشأ لجاح الصيغة اللاكانية لدى الكتاب الحديثين: إنها تسوّغ موقفهم)، بل كلفة دون قواعد، مع علم نحو مبسط واشتقاق معجمي عالم (وتلك ليست حالة أية لغة طبيعية).

٨- تمفصل الجسم والكلام: شكل معاصر

من هنا منشأ إنتاج نصوص (ليست دون فائدة أدبية ولا تخلو من تأثير ممكن على القارئ ولكن المرء يتساءل ما الذي يميّزها عن الاستبطان السابق على التحليل النفسي، ولو أنه متجدّد بفعل الحوار الذاتي الداخلي أو بفعل السيل ذي النزعة الانطباعية لتيار الوعي البرغسوني) كهذه النسخ العشر

المتتالية لنص Bing(*) التي نشرها صمويل بيكيت في دفتر الهرن(٢٦) الذي كان مخصصاً له، وادون بعض الفقرات من ترجمتها الفرنسية النهائية: «كل شيء معلوم كل شيء أبيض جسم عار أبيض طول متر ساقان ملتصقتان مثل المخيطتين. نور حرارة تربة بيضاء متر مربع غير مرئي أبداً. جدران بيضاء ارتفاع متر طول متران سقف أبيض متر مربع غير مرئي أبداً. جسم عار أبيض ثابت فقط العينان في حركة تقريباً. آثار ركام رمادي شاحب أبيض بأبيض تقريباً. يدان مفتوحتان وجه هزيل قدمان يضاوان عقبان ملتصقان زاوية يمين. نور حرارة وجوه بيضاء مشعة. جسم عار أبيض ثابت هوب ثابت مع ذلك: آثار غير واضحة علامات دون معنى رمادي شاحب أبيض تقريباً.

جسم عار أبيض ثابت طول متر هوب ثابت مع ذلك. فقط العينان في حركة تقريباً أزرق شاحب أبيض تقريباً وجه ثابت. دمدمة ضعيفة غير موجودة أبداً على وجه التقريب ثانية ربما مخرج. رأس كره مرتفع جداً عينان زرقاء شاحبة بيضاء تقريباً بينغ دمدمة بينغ صمت. فم مثل المخيط بعيط أبيض غير مرئي. بينغ ربما طبيعة ثانية ليس ذلك من الذاكرة أبداً على وجه التقريب أبداً على وجه التقريب. جدران بيضاء لكل جدار أثر غير واضح علامات دون معنى رمادي شاحب أبيض تقريباً. نور حرارة كل شيء معلوم كل شيء أبيض لقاءات وجوه غير مرئية. بينغ دمدمة غير مسموعة تقريباً أبداً على وجه التقريب ثانية ربما معنى ذلك من الذاكرة أبداً

(٢٦): عدد ٣١، ١٩٧٦.

(*) : حاكية صوتية مدلولها الصَّخَب وهي عنوان نص صمويل بيكيت الذي يشير إليه ديديه أنزو. والحاكية الصوتية الثانية التي تكرّر أيضاً في نص بيكيت هي hop ومدلولها الحُصّ على الثوب أو الإسراع في حركة أو عمل مفاجئ. ونحن سنستعمل هاتين الحاكيتين الصوتيتين في ترجمة النص كما هما دون أي تغيير بعد أن أوضحنا مدلوليهما: بينغ، هوب. وسمويل بيكيت كاتب إيرلندي، ولد في دبلن عام ١٩٠٦، مؤلف بالانجليزية ثم بالفرنسية لروايات ومسرحيات تعلن عبثية الوضع الإنساني «م».

على وجه التقريب . قدمان بيضاوان غير مرئيين عقبان متلاصقان زاوية مستقيمة هوب دون صوت مع ذلك . (.....)

.....
بينغ ربما طبيعة ثانية وقت واحد أزرق أقل قليلاً أبيض في الهواء . سقف أبيض مشع متر مربع غير مرئي أبداً بينغ ربما مخرج بسبب ذلك ثانية بينغ صمت . مجرد آثار غير منجزة معطيات سوداء غير واضحة رمادية علامات دون معنى رمادية شاحبة بيضاء تقريباً موجودة دائماً دون تغيير . بينغ ربما لا ثانية أخرى مع صورة موجودة دائماً زمن واحد أقل بقليل ذاك من الذاكرة أبداً على وجه التقريب بينغ صمت . (.....)

.....
وجوه بيضاء دون آثار وجه واحد مشع أبيض إلى مالا نهاية وإلا معلوم أن الأمر ليس كذلك . نور حرارة كل شيء معلوم كل شيء أبيض القلب نفس دون صوت . رأس كرة مرتفع جداً عينان بيضاوان وجه ثابت طاعن في السن بينغ دمدمة أخيرة ربما لا ثانية واحدة عين كمداً سوداء وبيضاء نصف مغلقة أهداب طويلة متوسكة بينغ صمت هوب انتهى .

هذا النص الصارم، البسيط الأسر، يكتف في وقت واحد إشكالية عمل بيكيت الإبداعي واستفهام علماء اللغة، والمحللين النفسيين، ورجال الأدب، والنقاد، المعاصرين، المنصب على تمفصل الجسم والكلام . إنه وصف عالم الإحساسات، والعلامات، والآثار، العالم الذي يسبق اكتساب ضروب الدال اللغوية (ولنشر عابرين إلى غياب كل حالة انفعالية ظاهرة في هذا النص، غياب يمكنه أن يكون إبانة لضرب من الموقف ذي النمط الفصامي) . ويصفه بيكيت بكلمات هي مصادر بصورة أساسية ونعوت توضيحها بعض الظروف، وليس ثمة أي فعل، ولا ضمير، وهناك بعض أدوات التعريف والتذكير والعطف وحروف الجر، النادرة، أي محاولة وضع اليد على ماسماه فرويد امتشالات الأشياء المفترضة أنها لاشعورية وحدها، إذ اقتصد إلى الحد الأقصى في استخدام امتشالات العمليات،

والتغيرات، والسيرورات، والتمييز بين المنظومات النفسية (التي يُفترض اقترافاً اعتباطياً أن اللاشعور ليس لديه، بسبب عدم تمثله لها، امتثال لها، أو على الأقل حضور أو عرض). ومن هنا منشأ مفردات لغة من أول النص إلى آخره، وانعدام الترقيم، مفردات قائمة على آليتين، التجاور الإضافي للامتثالات والعودة التكرارية لبعض منها، آليتين ليس من المؤكد أنهما وحدهما، تستنفدان الفكر الأولي.

٩- نص يرفع الحجاب عن مفعول أم ليست طيبة بكفاية

الواقع أن نص بيكيت يبدو مبنياً حول حاكيتين صوتيتين، هوب وبينغ (والحاكية الأخيرة عنوان عشرة نصوص)، تُقدّمان على أن تمارسا مفعول قطيعة، وصدمة، وانفصال في المجموعة الاتصالية (الإضافية والتكرارية) لنعوت محسوسة. إن المحللين النفسيين تعلموا، منذ عهد فيربن وويكوت وبعض الآخرين، أن يكشفوا في هذا النشاط المفاجئ عن مفعولات أساسية لأم ليست طيبة على نحو كاف فيما يخص العمل الوظيفي الذهني عند الطفل. إنها أم تعلم الكلام (شخصيات بيكيت لاتعيش سوى كلمات تستشعرها مع ذلك غريبة^(٢٧))، ولكنها أم حاضرة - غائبة، لاهية وجدانية لها، يعسر عليها التواصل، وهي على وجه العموم لاتستجيب لما يتوقعه الطفل منها (يشار إليها في النص، دون ريب، بمايلي: «رأس كرة عالية جداً عياناً بيضاوان وجه ثابت مسنّ»، وتلك نسخة مطابقة قصصية للمرأة المرضعة اللامبالية التي رسمها بيكون على لوحة من لوحاته). وتكمن المفارقة لدى بيكيت فيمايلي: جعل الكتابة في خدمة الهجمات على الفكر اللفظي (الموضوع، بفعل المجاز المرسل، بدلاً من الأم الهدامة البغيضة) بصورة المتنوعة: ذاكرة، محاكمة، تواصل، ترقيم، إلخ، في حين أن هذا

(٢٧) - «كلمات، كلمات، حياتي لم تكن قط سوى ذلك، بابل مختلط من ضروب الصمت والكلمات، حياتي، التي أقول منتهية، أو مقبلة، أو مستمرة دائماً، تنقضي وفق الكلمات، والناس، شريطة أن يدمم ذلك أيضاً على هذا النحو الغريب، إنني كل هذه الكلمات، كل هؤلاء الغريباء، هذا الغبار من الكلمة».

الفكر اللفظي المدمر دائماً يجد نفسه باستمرار منبعثاً من جديد، مصاناً، متعشاً في كمنونه، مضفي عليه الصفة المثالية في نهاية المطاف (شأنه شأن الأمهات البعيدات جداً). إنه فكر يعقل نفسه ويجهلها (وذلك أمر غير ممكن إلا بامتثالات الكلمات)، كلام يبحث عن أن يحاصر نفسه، بدلاً من أن لا تدرك، وهم كتابة مسورة إذا كنت أجرو على قول ذلك.

١٠- تفوق الصورة على الكلمة

يعبر بيكيت بنصوصه، وي يكون بلوحاته، عن الواقع النفسي نفسه. ولكن الأول يصفه في حين أن الثاني يظهره. فالدافع (الحسد الحاقد الذي يدمر الروابط، وأعضاء الحراس، والحركة، وأدوات الفكر)، والحالة الانفعالية (عاطفة التخلي الأصلية أمام غياب جواب شافٍ من جانب الوسط المحيط، وحصر الفراغ - صرخات عبثية تدفع أصابع الكتابة إلى الانزلاق)، موجودان متجاوران لدى يكون تهاوراً أكبر، رسمهما يس عدداً كبيراً من المشاهدين مساً مباشراً. أما روايات بيكيت ومسرحه، فلهما حضور محدود وقرء ذوو نموذج معين من التكوين وطريقة فكرية في رؤية الأمور. فنص، كنص بينغ، أكثر حقماً واستهجاناً أيضاً على الرغم من قصره (صفحتان كبيرتان من المجلة) في حين أن بوسع المرء أن يفترض أنه يحدد مسيرة نفسية لاشعورية تحديداً أكبر. وتفوق الصورة (التشكيلية) على المكتوب واضح هنا فيما يخص القدرة على أن يجعل السيرة الأولية محسوسة بالنسبة للجمهور. ويعترف بذلك شاعر كليف بوتشوا، ذاته، الشغوف بمصوتيات الكلمات والصور اللفظية: «ألا تشعر أن الأصوات الأفضل إتقاناً، والمختارة اختياراً أفضل بالقياس على الانطباع الذي تحدثه الألوان، لا يمكنها أبداً أن تحمل أوهى جزء مما تعلمه العين دفعة واحدة»^(٢٨)؟ ولن يكتسب أي نص أبداً هذه الخاصة القديمة جداً، خاصة الصورة (الذهنية) التي تكمن في أنها تتيح تمثيلاً مباشراً للدافع، عرضاً له، لمصدره، لموضوعاته، لهده، ولهذا المثل الآخر للدافع، أي للحالة الانفعالية، وفي أنها

(٢٨)- إ. بوتشوا، ثلاث ذكريات من سفر، مجلة الناقد البلعيد، حزيران - تموز، العدد رقم

تكشف، بل تولد، كما في الحلم على سبيل المثال، جانباً كاملاً من السيرة
اللاشعورية التي ترتبط بها الصورة الموما إليها جزئياً.

فالصور المادية (البيانية، والتشكيلية، والصوتية) التي تحدثها تقنيات
الرسم، والرسم الزيتي، والموسيقى، تمتلك، بالتشابه والمبدل، هذه
الخاصة نفسها (دون أن تستخدمها بالضرورة). أما الصور الأدبية (التي
لا تسمى صوراً، مع ذلك، في اللغة الفرنسية إلا بفعل اشتقاق استعاري
متأخراً ومريب انطلاقاً من الصور المادية ومن الصورة المأوية) فإنها لا تمتلك
هذه الخاصة، ماعدا أنها تمنح الوهم بأنها تمتلكها.

سأجتنب الخوض في فن الأصوات (والضجّات) التي لا تكاد أبعادها
اللاشعورية تبدأ في أن تكون موضع ارتياح من علم دلالة موسيقي تجريبي،
حديث هو ذاته، ولأن تجربة الزمن الوجودية، التي يبيّن أسلوب كل مؤلف
موسيقي بنية نوعية لها، أشقّ على الإحاطة من تجربة الجسم في المكان (٢٩).

١١ - المحلل النفسي محكوم عليه بالكتابة

المحلل النفسي محكوم عليه في علاجاته بالكلام، أعني باتخاذ ضرب من
الابتعاد بالنسبة إلى السيرة الأولية التي يتلقى تأثيرها ويحدثها للمريض حتى
يتعرف عليها بدوره ويظلّ على بعد كاف حتى يتحدث منها. إنه بعد أكبر أيضاً
فيما يخص الكتابة، ماعدا في العمل المبدول (الأدبي بالمعنى الدقيق للكلمة)،
عمل الأسلوب الذي يدخل في النص إدخالاً جديداً علامات المعاش الجسدي
واستحضارات (بالوساطة) صور نفسية وحالات انفعالية. فالكلام والكتابة
تتبحان، على العكس، تعبيراً أكثر صحة، وتماماً، وكلية، عن الفكرة التي
أصبحت فكرة لفظية. ويكمن هنا تفوق الكتابة على الفنون التشكيلية أو
الموسيقية: إنها هي وحدها يمكنها أن تسلك الدرب الكامل من الصورة إلى

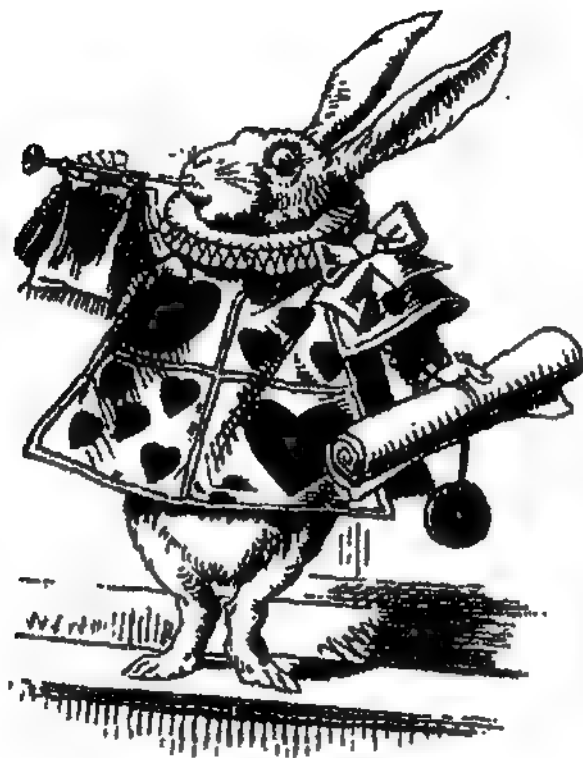
(٢٩) - مقالان لميشيل إمبرتي: «بنية إدراكية للأسلوب الموسيقي» (نشرة علم النفس، ١٩٧٧،
٣٠، الأعداد ذات الأرقام من ٤١-٦١، ص ٧٨١-٧٩١) و«استيهام الزمان والموت في تحليل
الموسيقى النفسي» (المصغر نفسه، ١٩٧٨)، يبيّن أن «الأسلوب الموسيقي امتثال رمزي للزمن»
ويبيّن كيف أصبح الرمزي الموسيقي، انطلاقاً من دويوني، أكثر نكوصاً، وقدماً، وأصبح
يسوده دافع الموت.

المفهوم وتحتفظ لهذا المفهوم بسمة الفكرة الحية إذ تنعشه باستحضار الصور الذهنية والحالات الانفعالية التي ذكرتها للتو. فعندما يقتضى الرسم الزيتي والموسيقى أن تعبّرا عن فكرة، فإنهما يفوصان في سطحيات القصص الرمزي. ولكن الكتابة تنفي نفسها، عندما تزعم أنها تمحو البعد عن الموضوع، بعد أن تنبني عليه، نغياً بواسطة خديعة ظالمة لدافع التدمير الذاتي.

كان فرويد قد نظم فسحة عيادته على نحو يتأكد من هذا البعد المناسب: أن يجلس خلف المريض المتمدّد والمحكوم عليه بالكلام فقط؛ ويتأمل، ويراقب بالنظر، تمائيل صغيرة قديمة تمثل الموضوعات الداخلية السيئة. وإذا كانت أحلامه التي يحللها تحليلاً ذاتياً تتضمن على الأغلب مآطورات، ولافتات، وإعلانات، وقدوينات بلغتين، وصيغاً كيميائية، وأقوالاً ذات معنى مزدوج، وكلمات -ألفاظاً، وأمثلة على خطأ في القواعد اللغوية، وأجزاء من لغز رمزي، ونسخ عينات تنبسط بين صفحات مطبوعة من دراسة أحادية -وباختصار، كل الترسانة التي صنعت فيما بعد النجاح لشريط الرسوم المتحركة -فلذلك لأنه كان حائزاً درجة عليا من القدرة، قدرة الكاتب المبدع، التي تكمن في الانتقال مباشرة من الصورة إلى النص، ومن المعطيات الحسية إلى قانون العمل الوظيفي، ومن امتشالات الأشياء والحالات الانفعالية إلى الصحائف والجملة.

وكما أن المحلل يوافق على إصدار التعليمات بالكلام، فإن المحلل يجد نفسه، إذا كان لديه شيء ينهني له أن يعبر عنه في ممارسته العيادية، التكوينية أو النظرية، محكوماً عليه بالكتابة، ومحكوماً عليه أن يغبط الفنان على أنه يكيّف مادة أخرى على نحو أكثر مباشرة و«قدرة على التعبير». ليت بوسعهم أن يستقبل هذه الضرورة المحددة، التي توظف عدداً لا يحصى من الطوباويات وضروب الكفّ دون كثير من الضغينة وجنون العظمة، أو الكآبة وأن يقابلها بدعابة وهو يواظب على عمله! فالكتابة ليست سوى الابتسام.

ديديه أنزيو



№ 20.

THE HERALD.

١٦- يصنف آلان بيزنسون قصة أليس في بلاد العجائب
بين القصص التي تخضع للسيرورات الأولية.

الفصل الرابع الحلم واللاشعور التاريخي في الرواية الروسية

لألان بيزنسون، المؤرخ، مدير المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، تكوين متين في التحليل النفسي أيضاً. ومعرفته الكاملة باللغة الروسية وجهته نحو الدراسة التاريخية لروسيا عبر نصوص مؤلفيها الكبار.

ويضع آلان بيزنسون، في كتابه المعنون، القيصريّة المدفونة^(١)، تكوينه التحليلي النفسي في خدمة ثقافة تنوعها لا يستبعد عمقها، ولا متانتها. ويمثل هذا الكتاب تلك المحاولة الأولى - في فرنسا على الأقل - لتطبيق التحليل النفسي على التاريخ. ويعرض المؤلف فيه طريقته التي سنعدها أيضاً في مقال نظري نشر في المحاولات: نحو تاريخ تحليلي نفسي^(٢). فما يبحث عنه المؤلف، يقول، هو هذا اللاشعور التاريخي الذي استشعره ميشيل^(٣) فيما مضى - ويذكر، في اقتباس استهلاكي، هذه السطور لميشيل، التي يسمّن المرء سميتها

(١) - دار نشر بلون، ١٩٦٧.

(٢) - ميشيل (جول): مؤرخ فرنسي (١٧٩٨-١٨٧٤) ليبرالي، أستاذ في الكوليج دو فرانس. كان خصماً للحكومة منذ عام ١٨٤٨. فأقبل من كرسية عام ١٨٥١. مؤلف عدة كتب: تاريخ فرنسا، تاريخ الثورة الفرنسية... مؤلفاته الأدبية مشهورة بغنائيتها «م».

التنبؤية على وجه التقريب : «إنهم بحاجة إلى أوديب يشرح لغزهم الخاص الذي لا يفقهون معناه، يعلمهم ما يعني كلامهم، وأفعالهم، التي لم يفهموها . إنهم بحاجة إلى رجل كبير وميثوس ، وبالنار التي سرقها تشور الأصوات التي كانت تطفو في الهواء مثلجة ، وتصدر دويًا ، ويستأنفون الكلام . بل هم بحاجة إلى أكثر من ذلك : ينبغي لهم أن يجعلوا ضروب صمت التاريخ تتكلم ، وهذه النغمات المربعة التي لم يعد يقول فيها شيئاً وهي على وجه الدقة نبراته الأكثر مأساوية» .

ويقود البحث في اللاشعور التاريخي الآن بيزنسون إلى أن يمنح العمل الفني مكاناً مفضلاً ، والأدب على وجه الخصوص . وهذا الدور الذي عهد به إليه يرتبط ارتباطاً وثيقاً على هذا النحو بالاستبانة التاريخية التي وضعها المؤلف .

وتسقط الحواجز على هذا النحو ، مادام الهدف «إحياء منظومة ثقافية في بنيتها العليا ، بين فئات الوثائق ، فئاتها المختلفة» . ويمضي الآن بيزنسون إلى حدٍّ ينعجز ضرباً من انقلاب القيم في مجال «الاستبطان» التاريخي : فهو يؤثر النصوص الأدبية ، التي يأخذها بالحسبان أخذاً أقوى ، على الوثائق المسماة موضوعية ، المعتبرة في العادة صحيحة وحدها . ذلك أن اللاشعور التاريخي يكشف الحجاب عن نفسه في العمل الأدبي أكثر مما يكشفه في الوثائق الأخرى بكثير ، وذلك بفضل عبقرية مبدعه . فالأحلام - وسنرى هنا أن الأدب الروسي يقدم أمثلة عليها لا تحصى - لا تكشف الحجاب عن لاشعور المؤلف فقط ؛ بل ثمة ما هو أكثر بكثير ، إنها تظهر علاقات الشعب الروسي بالقيصر والقانون على سبيل المثال .

ولنوضح ، لبيان النتيجة التي يفضي إليها المؤلف في نهاية هذا

الفصل (٢)، أن ألان بيزنسون، العضو القديم في الحزب الشيوعي، ارتدّ عليه بقوة وخصّص جزءاً أحدث من مؤلفاته للدراسات «السوفيتية». وتحمل أعماله الأولى، أقلّ بكثير من كتبه الأخيرة، علامة تكوينه التحليلي النفسي. وإذا كانت مواقفه المناهضة للشيوعية هي الآن مرئية جداً في المقال الذي نعرضه هنا، وأياً كانت آراء القارئ الخاصة، فلن المرء لا يمكنه مع ذلك أن يقللّ غير حسّاس بأصالة نهج مجلّد حقاً.

النص

«حلم ملعون! أقسم إن أي شيء في ذهني لم يكن موجوداً، قبل هذا الحلم المقلّز، يشبه على الإطلاق هذه الفكرة المخجلة! [...] وأعني أن كل شيء كان في حالة الرشيم منذ زمن طويل، ويرقد في قلبي المنحرف، في وخبتي^(٢)، ولكن القلب كان لا يزال يمنعه الخجل، في حالة من اليقظة، وكان لا يزال في حال من عدم الجراءة على أن يتصور شيئاً مشابهاً تصوراً شعورياً. أما في الحلم، فلأن النفس، على العكس، كانت قد عرضت ويسطت من تلقاء ذاتها كل ما كان موجوداً في الفؤاد، بوضوح كامل وفي لوحة تامة جداً. إن المراهق في دستوفسكي هو الذي يتكلّم. من أي شيء صنّعت هذه الرغبة؟ ما الذي يسبّب الخجل؟ بأي شيء ييسط الحلم كل ما يوجد في الفؤاد (وفي الرواية) في لوحة تامة جداً، ذلك ما يبقى عليّ أن أقوله. وأعترف أن استقصائي كانت توجهه إقامتي في بلاد عنوان بعض الروايات فيها كاهوس المكيف أو حلم أمريكي، وما كان يحدث الآن في بلادي، «ثورة» كأنها الحلم، كأنها المجرى العادي للتاريخ، ولكنه على نحو مرئي أكثر، لأنه مضغوط في الزمن وعنيف، ضرب من تحقيق رغبة.

ولن أعالج العلاقة بين الحلم والشعر، لأنني لأعلم على نحو جيد جداً ماهية الشعر فيما عدا أن سلطته تُمارس على المنطقة نفسها، منطقة

(٢) - مستخلص من كتاب تاريخ الألاموتها (للامايون)؛ مقال عنوانه «وظيفة الحلم في الرواية الروسية».

(٣) - دستوفسكي هو الذي وضع الكلمة بالحرف البارز

النفس الإنسانية التي هي أيضاً منشأ الحلم . فالحلم والشعر يشتركان في أنهما يحجبان ما قيل في ظل خطاب آخر ، يحجبانه على نحو جيد جداً بحيث لا يمكّنك بسرهما القارئ ولا الشاعر . ويمضي الأمر على نحو مختلف في الرواية التي هي السرد الواضح لضرب من زوال الوهم وتتضمن بانتظام تاريخ رجل ينتقل من الجنون إلى العقل ، من الجريمة إلى القانون ، من الكذب إلى الحقيقة ، من الأنا الضائعة إلى الأنا الحقيقية . وقليل الأهمية إن كان الانتقال مخففاً ، مادام الموت المادي عندئذ أو المعنوي للبطل يؤكد العبرة من الرواية في ظل صورة سلبية .

١ - لماذا تمنح الرواية الفرنسية مكاناً قليل الأهمية للحلم؟

إذا كانت كل رواية على هذا النحو يمكنها أن تتخذ عنوان الأوهام الضائعة ، فإن بوسع المرء أن يتساءل إن كان الجنس الروائي ليس خصصاً للحلم . وإذا كان الجنس الروائي يعلن أن تحقيق الرغبة متعذر ، فإن الحلم ليس بوسعها أن يمثل فيه إلا بوصفه جسماً غريباً . وبهذا الصدد ، فإن المكان الممنوح للحلم يمكنه أن يفيد في تصنيف الفصائل الكبرى للرواية الأوروبية . ويكتب ألبير بيغان قائلاً إن الرومانسية الألمانية جعلت من الحلم طريقة منهجية تتيح بلوغ منظر كوني ، بلوغ ماء بكتني يغمر العالم المحدود للمرئي والذات من كل جانب : تقنية صوفية ضلّت طريقها ، تقنية لا تبغني وجه الله بل واحداً وراء الخلق ، سائلاً نخطياً ، مرحلة نهائية تبلغها الرغبة وهماً . ولهذا السبب كانت الرواية ضعيفة الثقافة أو كانت الحدود التي تفصلها عن الشعر غير واضحة المعالم إلى حدّ مدهش . وينطبق الأمر نفسه في بعض الأحيان على الرواية الشعرية الانغليزية . فالحلم غير معزول ، بل يغمر الرواية كلها . ودليل رواية دافيد كوبرفيلد ، ورواية بندقيس يمكننا على نحو من الأنحاء أن نلخصه كمايلي : من الأم إلى الأم . وجون لم يرتفع كله برغبة أنثوية بصورة نوعية تبرز في بعض الأحيان بروزاً هو من القسوة بحيث تتعرض الرواية إلى خطر الانفجار . ويبدو أليس في بلد المعجائب أنه يخضع

لـ«السيرورة الأولية». وكان المجتمع في انجلترا القرن التاسع عشر يحترم القانون احتراماً مفرطاً في مغالاته، القانون ذا القوة الكلية. فالرواية تدافع عندئذ عن حقوق الحلم، وهي مشبعة بالغنائية.

ووجدت الرواية الكلاسيكية مكانها المفضل في بلدين كان القانون فيهما موضع معارضة، في فرنسا التي كانت قد كابدت الثورة من زمن غير بعيد، وفي روسيا التي ما كفت، منذ عهد بوشكين حتى عهد بيلي، عن التفكير بثورتها. وفي البلدين، وضعت الرواية نفسها في خدمة القانون. وليس من الضروري أن يكتب الروائي، كبلزاك، في ضوء الدين والملكية حتى يكون متتهك القانون جوليان سوريل، إيمّا بوفاري، معاقباً، أو أن يكون ضائعاً من لم يتقن إيجاد قانونه، كسوان. ولكن الرواية الفرنسية تمنح الحلم نصيباً ضئيلاً جداً مع أنها أو لأنها تندرج دائماً بين أكثر النجاحات الشعرية في اللغة رفعة. فإذا صرفت النظر عن أوريليا - التي ليست رواية - وعن القديس جوليان المعرّض - وليست رواية أبداً - فإنني لأرى إلا القليل من الأحلام، محلية دائماً ومرجعها الشخصية التي تحلم لامجموع الرواية. وعلى هذا المنوال، على سبيل المثال، حلم سوان في رواية البحث عن الزمن المفقود، وحلم فريدريك في رواية التربية العاطفية.

٢- فرضيتان بالنسبة للحلم في الرواية الروسية

لابد للمرأة، حتى يثمن وظيفة الحلم العجيبة في الرواية الروسية، من أن يعرف وظيفة الرواية بصورة عامة في الحياة الروحية للأمة. وأقترح فرضيتين. الأولى أن مهمة الأدب في روسيا القرن الثامن عشر كانت المساهمة في العمل العام لتحسين البلاد، بخط التأليف البتروفي، خطه نفسه. وعندما كان لومونوسوف وفونفيزان يمثلان مسرحية Malherbe، وكل منهما مولير روسياً، كانا كقصور بيترسبورغ، الأبدنين النموذجيين لروسيا الجديدة المحسودة وموضع الإعجاب من كل أوروبا. ولكن هذا

التصور للكاتب بوصفه «مهندس النفوس» كان يثير مقاومة كل روسي قلق على أن يظهر جدارة الحياة الخاصة وقيمتها في وجه الحياة العامة والخدمة الإلزامية. فثمة على هذا النحو، كما أشار إلى ذلك سيدنه موناس، إلهامان يتنازعان، منذ زمن بوشكين، نفس الشاعر، الإلهام الامبراطوري والإلهام الصميمي، إلهام بترسبورغ وإلهام القرية، إلهام العالم والأباطيل وإلهام عامة الناس والغنى الحقيقي، جانب أونيفين وجانب تاتيانا. وهكذا يتقابل خارجي للحياة وداخلي، وعندما الثاني يغزو الأول فإن ذلك ربما يكون على الصورة الأكثر اتصافاً بالداخلية لدى الإنسان، صورة الحلم. وفي لحظة الاختيار الحاسم الذي يسم دخول تاتيانا وغرينيف وراسكولينكوف في الحياة الاجتماعية، يحلم هؤلاء، ويحلمون دائماً بمشاهد ريفية، قرية من المنزل الأسري، فالقتلاع من الأسرة تعوضه هنا رابطة معقودة مع البيت. وعندما سيضع الثوريون ذلك الإلهام الامبراطوري في خدمتهم ليؤمنوا إصلاح الأنفس الاستبدادي، يتوطد الحق بالحياة الخاصة ضدهم ويشق العالم الداخلي المكبوت طريقه في الأحلام والهلوسات لدى إيفان كرامازوف وهيبوليت تيرنتييف.

والفرضية الثانية أكثر ريبة من أن تسمى بهذا الاسم. وما حدث في الأدب الروسي خلال القرن التاسع عشر يبدو لي شبيهاً بما حدث في فرنسا بداية القرن السابع عشر عندما كان القديسون والكتّاب العباقرة قد وضعوا من جديد أسس الحياة الروحية واللغة. ففي الأمتين مسيحية قديمة، ولكنها أصبحت ضعيفة ويسودها الالتباس، ديانة وجب عليها أن تحدّد نفسها مجدداً وتكتشف منبعها في مواجهة عالم جديد لم يكن قط عالم المسيحية. وهذه المعركة ضد الزندقة جعلت من غوغول ودستوفسكي بمائتين لباسكال وفرنسوا دوسال روسيا. فما يميز الروسي من بين رومانسيي أوروبا جميعهم هو الأرثوذكسية، الرفاء المسيحي، التي جعلته أقرب إلى الغزو الصوفي البيرولي أو السالازي منه إلى مجرد الاندفاع اللاعقلانية. وذلك

لا يعني أن الرواية الروسية شبيهة برواية العصور الوسطى، برواية كرواية البحث عن القصعة المقدسة القائمة إلى حدٍ واسع على الأحلام وتفسيرات الحلم. والواقع أن رمزية الحلم في هذه الرواية الأخيرة أضفيت عليها الصفة المسيحية إضفاء كاملاً بحيث تقاوم كل تفسير للتحليل النفسي، في حين أن هذا النموذج من التفسير في الرواية الروسية ممكن على الأغلب وميسور. ولكن ذلك هو الذي، ربما، جعل من الحلم، في اقتصاد الرواية، هذا المكافئ للمعجزة في الحياة الواقعية. وكما أن المعجزة ليست، في أرثوذكسية صالحة، مخالفة لقوانين الطبيعة ولكنها اللحظة النادرة جداً التي تكشف فيها أكثر قوانين الطبيعة صمقاً وعمومية عن نفسها إلى الناس الجذيرين بها، كذلك الحلم فهو ظهور ويعلن في نسيج الرواية المستمر أن الحجاب سيبتعد للحظة.

٣- مثال: حلم غرينيف

لن أحصي كل أحلام الروايات جميعها، ولكنني سأقتصر على بعض الأحلام التي تشكل بينها مجموهاً ذا دلالة. ولكن عليّ أن أقول كلمة عن شط القراءة. فليس تفسير تحليل نفسي للحلم أمراً ممكناً إلا إذا ساهم الحالم، بتداعياته، في مادة إضافية^(٤). وتتيح هذه المادة الإضافية أن نفرز ونستخلص، مع درجة معقولة من احتمال الحقيقة، حزمة من المعاني الممكنة معاً. وفي هذه المادة، في حالة الحلم الأدبي، يساهم سياق الرواية، والروايات الأخرى للمؤلف نفسه عند الضرورة، بل لمؤلفين سابقين له ولاحقين أيضاً يتمون إلى الثقافة نفسها. ولا ينبغي أبداً إحالة الحلم الأدبي إلى المؤلف، أعني أن نأمل وجود تفسير في الظروف المعروفة لسيرته الذاتية، ذلك أن مانعلمه عن عمل أدبي وما نعلمه عن حياة ينتميان إلى نسقين من المعرفة لا يمكننا التوفيق بينهما على وجه التقريب. ولكن علينا أن نحيله إلى

(٤) - الواقع أن المحلل النفسي يمكنه، في حالات كثيرة، أن ينبب تداعياته الخاصة مناب التداعيات الناقصة، شريطة أن تكون التداعيات الخاصة قد أيقظها الانفعال الذي أثاره هذا الحلم لديه: ونقول، بعبارة أخرى، حين يستخدم تحويله المضاد.

العمل الأدبي ذاته ، ومنه إلى الثقافة . وقليل الأهمية في الوقت نفسه أن الحلم كان بالفعل قد حلم به بوشكين أو دستوفسكي ، أو مبتكراً كلياً - وذلك ما يبدو لي أنه الحالة الغالبة . فالحلم أسلوب من أساليب الأدب وينبغي لدلوله أن يكون على هذا المستوى .

ولكن أية جدوى يمكنها أن تكون عندئذ لتفسير بالتحليل النفسي في رتبته الحتمية ؟ إنه يفيد ، في رأيي ، في أنه يضع شيئاً من النظام في الركام الملتبس لأحلام غامضة ويقم بين الحلم وسياقه تلاحماً يفلت في معظم الأوقات من شعور القارئ والكاتب .

ويرمز الحلم إلى واقع كلي ويحوز بالتالي ضرباً من لانهاية المعاني . وكون تفسيره ممكناً بعبارة جنسية أمر لا يقتضي أن علينا تقليصه إلى هذا المستوى ، ولكنه يطرح مبدئياً ، على العكس ، بالنظر إلى أن هذا المستوى موجود فيه وهو الأصعب منالاً على القارئ والمؤلف ، أن المستويات الأخرى موجودة فيه هي أيضاً ؛ وأن من المحتمل أنه ناقص وغير صحيح إذا كان هذا المستوى غالباً . ولاتستنفذ النص قراءة تحليلية نفسية ، ولكن بوسعها أن تقوم مقام حجر المحك . ويمكنها أن تكون العنصر الذي يثبت صحة الحلم .

وليكن الحلم حلم غرينيف الأساسي في رواية **فتاة القائد** . غرينيف غادر من زمن قريب بيته مسقط رأسه بفعل أمر غير صريح صادر عن أبيه ، وثمة متسكع يعرض خدماته ، عندما ضاع في عاصفة ثلجية ، ليقوده . وينام غرينيف في زلاجه ويحلم . ويبدأ الحلم بإلغاء الطرد الأبوي : ويعود إلى المنزل ، وتستقبله أمه على درج المدخل استقبلاً لا يخلو من إحساسه بحصر العصيان . وتقوده إلى أعماق غرفة في خلفية المنزل ، إلى غرفة الزوجية ، قرب السرير حيث أبوه ، تقول ، يحتضر ولكنه فلاح ذو لحية سوداء بدلاً من الأب . ويرفض الطفل أن يتعرف عليه مع أن أمه تدعوه إلى ذلك . «عندئذ يقفز الفلاح من السرير ، ويمسك بفأسه الموجودة وراء ظهره ويشرع في أن يلوح بها في الجهات جميعها . وكنت أريد أن أهرب . . . ولم يكن الهرب بوسعي . فالغرفة كانت مغطاة بالجلث ؛ وكنت أترنح على الأجسام وأنزلت

في مستنقعات الدم . وكان الفلاح المخيف يناديني بصوته المداعب : لاتخش شيئاً ، كان يقول لي ، تعال لتلتقى مباركتي . واستحوذ عليّ الرعب والريبة ، واستيقظت في هذه اللحظة .

٤ - من قانون الأب إلى مخالفة تحريم خشيان المحارم

إذا أصغينا إلى هذا الحلم كأنه حلم عيادي ، فإنه من أكثر الأحلام وضوحاً . إنه يحيل إلى المشهد «البداهي» ، أي إلى هذه الكوكبة الاستيهامية حيث يكتشف الطفل من جماع الأبوين ، في ضرب من الامتثال سادي هنا ، ذلك الفارق بين الجنسين ، وبالتالي جنسه والتهديد الذي يضغط عليه . ويقتلع غول الليل ، ذو الفأس المشوّهة ، القضييب المعار إلى الأم حتى هنا . ويتأمل الطفل هذا المشهد ، مفتوناً لأن هذا الغول هو ما كان يريد أن يكون ، ومدعوراً لأنه يمكنه أن يعاني العنف نفسه . وهكذا يكون ملزماً بالاختيار بين أمرين ، اختيار يتوافر لغرينيف : أيتوحد بهذه الصورة العتيقة ، صورة الأب كما تدعوه إلى ذلك أمه ورغبته ؟ ولكنه في هذه الحال يتعرض إلى خطر الموت هو نفسه ويعرض إليه موضوع رغبته نفسه . أم يتخلى ، ويحترم قانون الأب المشروع لقاء إحباط مؤقت ولكنه يتيح له أن يبلغ سن الرشد ؟ وستكون مازيا والمجد العسكري هما المكافأة . والرواية المصنوعة من تردد الشاب بين بوغاتشيف والسلطة المطلقة تكرر ، على المسرح المكبر للحياة الاجتماعية ، ذلك الاستدلال الذي يُمثل على المسرح الداخلي . وهكذا يستمد الاقتباس الاستهلاكي ، الذي كان بوشكين قد اختاره للفصل الأول ، تسويغه : «ولكن من أبوه ؟» إن على غرينيف ، وعلى أي رجل ، أن يحسم الموضوع .

فهذا الحلم يشغل إذن ، في الرواية ، وضعاً مركزياً . ولكن الوضع الحلمي ذاته يكون ، بواسطة النقل ، نواة رواية الجريمة والعقاب . فالفلاح أصبح سائساً ، والسرير والغرفة الزوجية عربة نقل وضواحي ملهى ، والأم فرساً هزيلة . وعذاب الحيوان ، عذابه البطيء ، وجلدات السوط التي تصيب العينين وضربات مقرني العربة الطويلين السميكين ، وأخيراً ضربات معول نافذ - بالنظر إلى أن عضو الذكر هو المصطلح المراقب في هذا التعاقب للتخيّل - تكافئ المذبحة التي ارتكبتها

الغول ذو اللحية السوداء . وعلى الصبي الصغير أن يختار ، هنا أيضاً ، بين الوحش الليلي الذي يعلن حقه («إنه ملكي» ، يصيح ميكولكا) والاب المندثر ، الشبحي ، الذي يظهر في هذا المكان الوحيد من الرواية ، والذي قاد الطفل إلى المشهد الذي يصعب تحمّل رؤيته . وثمة خيط من خيوط الرواية هو التوحيد المتتالي للبطل بوجه القاتل ، ثم بوجه القانون . وسيكتشف البطل هذا القانون الأبوي ، الذي يقصي ولكنه يؤسس ، في النظام المدني من خلال بورفير ، ثم في النظام الإلهي الذي يجد البطل في سونيا مستودعه . فالتخلي عن الرغبة ، كما في الرواية الأخرى ، هو الشرط التمهيدي لتحقيق الحب . إن الطالب إنما يجد الحرية وسونيا في غياب السجن عندما قبل العقاب أخيراً .

وحلم الفرس يتكرّر في الرواية بعد بعض من الصفحات . والمتخصصان هما المستأجرة وصف ضابط من الشرطة هذه المرة . إنه يرفضها ويصدم رأسها بفرجات السلم . فالمستأجرة ورجل الشرطة وجهان أقرب إلى نموذجهما الفرس والسائس ، ولهذا السبب يعاني راسكولنيكوف إحساساً يتعلّق احتمالاً برعب لاحدود له لم يكن قد عاناه قط . وكان المحتوى يكاد يفتح الأبواب من العاج أو القرن التي تحرس النوم . واستخدم دستوفسكي ، ليعبّر عن الفرقة الهائلة التي تراقق المشهد البدائي ، تلك الكلمات التي استخدمها بوشكين ، نفسها على وجه التقريب ، ليرسم دخول عصابة من قطاع الطرق إلى المدينة ، وذلك قصص رمزي بدوره لنيفا التي تخرج من السرير مندفعة . ويرتسم على النحو نفسه تداع من الصور المتواترة لدى كلا الكاتبين : تدخل مخالفة القانون الأوديب ، والثورة ، وصعود المياه الكارثي . وسرى هذا النداء في حلم سفيدرينغيلون .

وتنتهي الأمور إلى نهاية جيّدة بالنسبة إلى غرينيف وراسكولنيكوف . ويفقد أبطال آخرون سلامهم . ويعاني بعضهم العقاب الواضح إذا صحّ القول ودون لبس ، عقاب المخالف : على غرار بوغاتشيف الذي أُلْزِم منذ زمن طويل بقدره . ولكن المرء يشعر ، لدى آخرين كستافروغين ، بإخفاق أكثر جذرية ، بغياب النعمة الذي يصيب في البداية مشروعاتهم ، مشروع المعجز ، ويزرع الموت في قلب حياتهم .

٥- أمان قضيبستان تحتفظان بسرهما

حلم راسكولنيكوف الثالث يمكنه أن يقدم لنا معلومات عن هذا العجوز . فالطالب يجد نفسه مجدداً في منزل الجريمة . وهناك ، تجلس على كرسي عجوز صغيرة سيئة . ويتناول بكل هدوء فأسه ويضربها على القذال مرة ، مرتين . ولكنها لا تتحرك : « طأطأ عندئذ حتى أرضية الغرفة ونظر إليها من الأسفل إلى الأعلى ؛ نظر إليها واعتقد أنها ماتت ؛ وكانت العجوز جالسة وتبتسم » . ويدخل جمهور ، يضحك ويهمس . إنه يريد أن يهرب ، ولكن الجمهور يند عليه درب المرور . ويتسمر هو ذاته في مكانه ؛ ويريد أن يصرخ ويستيقظ . إنها مرحلة من مراحل الشفاء في سياق الرواية . ويكتشف راسكولنيكوف أن قتلها غير مجد ، فليترك حياً ، في داخل نفسه ، ما اعتقد أنه قتله في الخارج . ولكن الحلم يصله ببطل آخر يشبهه شهاباً بدقة : هيرمان في رواية سيدة البستوني . وأحس كلاهما أن الدخول في الحياة كان يرتبط بمبارزة مع عجوز ينبغي لهما أن يقتلها منها شيئاً ، سرّاً ، مალأ . ولكنهما تبيناً ، عندما بلغا مأربهما ، أنهما لا يملكان شيئاً . وفي مواجهة يتأمل فيها هيرمان ، من الأعلى إلى الأسفل ، الكونتيسة في تابويتها ، ويتأمل راسكولنيكوف ، من الأسفل إلى الأعلى ، العجوز الجالسة على كرسيها ، يكتشفان أنهما مخدوعان وأن ثمة من سخر منهما . ولكن هناك ، من القصة الخيالية إلى الحلم ، تفرج نحو مركز حدثت الميثولوجيا معاملة في ظلّ المبارزة بين أوديب والسفنكس . والطفل ، الذي تخيل الأم حثثه مالكة القضيب ، يتبين أنها لا تملكه ، أي أنه يحرمها منه لاشعورياً ، ويقتلعه بعنف . وهذا الغزو الوحشي لأداة القوة (قضيب ، مال ، سر) ينبغي له أن يتيح للبطل الرومانسي أن يطرح نفسه غازياً . ولكنه سرعان ما يكتشف أنه لم يغز شيئاً ، ذلك أن أي شيء يُغز لم يكن له وجود على وجه الإجمال . إنه ضرب من العدو وراء ابن مقرض (*) ، ولكن ابن مقرض يعدو دائماً . ويغلب راسكولنيكوف على أمره بالمعنى الحقيقي للعبارة ، وتزل قدم هيرمان فيسقط منقلباً على قفاه . وأوراق

(*) - ابن مقرض : حيوان من رتبة اللواحم يُصاد به «م» .

اللعب الثلاثة - التذكير برمزية العدد ٣ الشائعة، التي هي لازمة النبا، غير مجدٍ - أوراق اللعب الثلاثة كاذبة. فالبطلان مهزومان في الالتحام جسماً بالجسم.

ويمكننا، في هذا الاتجاه، أن نكشف عن معنى من معاني العنكبوت الذي يرتبط بالشر في روايات دستوفسكي ارتباطاً منتظماً. فعندما يترك ستافروغين ماتريوشا موت، إنما ينظر إلى عنكبوت صغيرة حمراء تلعب تحت أشعة الشمس. وفي حلمه العصر الذهبي، عندما غاص مجلداً، غوصاً معجزاً، في هذا الزمن القديم جداً حيث «كان قلبه قادراً على المحبة»، يتذكر العنكبوت الصغيرة الحمراء نجاة ويتذكر «شيئاً حاداً» ينفلذ إليه. وتخاف ليزا أن تقوده يوماً إلى مكان تسكنه عنكبوت كبيرة جداً بحجم إنسان. و«سنقضي حياتنا كلها ننظر إلى العنكبوت ونحن نرتجف من الخوف. وإلى ذلك إنما سيتقلص حبنا».

وإذا علمنا أن كل النساء يمتن حول ستافروغين إلا المرأة التي كان عليه أن يتفصل عنها ولكنه لم يجابها أبداً، وعندها شئق نفسه، فلننا نرى أن فارفارا، أمه، والعنكبوت الصغيرة أو الضخمة، لايشكلان سوى رمز واحد؛ وأن العنكبوت ترمز هنا إلى ماكانت ربما ترمز إليه في التوسلات وفي أهامنون لإشيل ولدى، بالتأكيد، مرضى أبراهام (الذي تعرّف أول من تعرّف على انتظام هذا الرمز)؛ وترمز إلى المرأة الخائفة، المسيطرة، وإلى الأم «القضيبية»، وإلى السفنكس (٥).

(٥) - ينفي صديق لي ذو ثقافة متينة وفكر وزين، نغياً بقوة، أن تكون هذه الإلماعة، التي لغت نظري إليها جورج ديفيرو، موجودة عند أشيل. هامو النص: المقوسلات، ٨٨٣-٨٨٧، ترجمة غروجان؛ جوقة من فراشات النهار: «أويو، أيي! اخذاع حون الثماثيل. فالعنكبوت لجرهتي خطوة لخطوة. الكابوس، الكابوس البغيض». - أهامنون، ١٤٩٢-١٤٩٣ و ١٥١٦-١٥١٧، ترجمة هروسجان. يقول المغني إلى كليتمستتر بصدد جثة أهامنون: «أنت ترقدين في هذا النسيج من العنكبوت، إنك أسلمت روحك لقاء كوكك قد ارتكبت قتلاً يتنهك الحرمات المقدسة». وليس بوسمي أن أسألف المناقشة. إنها ستبين الصعوبة التي يعانيها المحلل النفسي في إيهال مايعتقد أنه يعرفه، أو بالحري، في الحالة الحاضرة، مايلظن أنه يعرفه. ذلك إنني أشاطر جورج ديفيرو مع ذلك ريبته، مهما كانت أدلة هذا الصديق قوية ومتينة.

٦- من أريد أن أكون؟ صورة «الأبوين موحدين»

لنتنقل الآن إلى حلم إبوليت .

سيموت العدمي قبل أن يعيش . وينصحه الأمير ميشكين أن يتنقل إلى بافلوفسك لأن أحلامه ستشغّر هناك . إليكم إذن حلمه الذي يتكرّر «مئات المرات» . فهو في غرفة ، انتقل إليها أكبر من غرفته ، وأجمل ، حيث سريره ، سرير عريض . ولكن حيواناً يزحف في هذه الغرفة ، يسمّى أحياناً الوسخ أو الوساخة . إن له صورة المذراة الثلاثية على نحو غير واضح ، وكأنه سرطان ذو قوقعة ، طوله عشرون سنتيمتراً ، يدقّ باتجاه الذنب . وئمة ، على الرأس ، وعلى كل قائمة ، وعلى الذنب ، زوج من الهوائيات ، وإبرتان سوداوان متيثتان . ويركض الحيوان عبر الغرفة وأعضائه تتلوّى كالأفاعي . ويخاف إبوليت أن يعضّه الحيوان ، ولكنه يعلم أن هذا الحيوان السام يكون صوماً خفياً ويتسامل من أرسله ، وماذا يراد أن يصنع به وفي أي شيء يكمن السر الخفي . ويفكر في اللجوء إلى السرير ، ولكنه يخشى أن ينزلق الحيوان تحت الوسادة . ودخلت أمه في هذه اللحظة يصحبها صديق (لم يُسم) ؛ وتطارد الحيوان ولكنها لا تشعر بأي خوف . وأدخلت عندئذ كلباً كبير الحجم ترنوفياً(*) ، ذا شعر أسود طويل وكثّ . ويصّاب الكلب نورما (أو الكلبة : سوباكاً) بالشلل من الخوف ، ولكنه ينتهي إلى أن يمسك الحيوان بـ«خطمه الهائل الأحمر» ، مستخدماً «أسنانه المعوجة المربعة» . ولكنه معضوض وصورة الحلم الأخيرة هي صورة جسم البهيمة القدر نصف المسحوق ، الذي يسيل منه على لسان الكلب سائل كثيف أبيض وكأنه «بنت وردان مسحوقة» .

ومثل هذا الحلم يقاوم التوضيح الكامل . ونحن نعلم قليلاً من المعلومات عن إبوليت ورواية المعتوه وهي في مجموعها ، بالنسبة لي على الأقل ، أكثر روايات دستوفسكي غموضاً . ويبدو لي واضحاً مع ذلك أن السر الخفي الذي دُعي إبوليت لتأمّله هو السر الخفي الذي يتم في غرفة الأبوين (ذلك الذي تأمله غرينيف في حلمه الخاص) وتعرفه الأم الآن

(*) - ترنوف : مقاطعة في روسيا .

وصديقها غير المسمى . ولكن الريبة تنصب على الفارق بين الجنسين . فهل العقرب المقزّز هو عضو الذكر فقط - كما يوحي بذلك إحياء قوياً شكله ومحتواه الخلطي - أو عكسه أيضاً أي الغياب المتعلّز احتمالاً ، غياب الخصاء ، كما يمكن أن تشير إليه الأعضاء التي تتلوّى في كل اتجاه وكأنها الأفاعي حول الرأس المرعب لدوس (*) ؟ وهل الكلب ذكر أم أنثى ؟ جنسه واسمه بالمؤنث ؛ إن الأم هي التي استدعته . فماذا رأى إبوليت بعبارة أخرى ؟ أمي معركة أقتلعت فيها الأم (على صورة كلب) عضو الذكر الأبوي ، بالنظر إلى أن الخلط من نسخة من استيهام مشترك جداً ، هو الفرج المستن ؟ وهل رأى بالحري معركة الأب وهو نفسه مع الأم القضيبية (مواجهة بين اللسان والعقرب) ، ولكنه لا يخرج من المعركة خالياً من جرح ؟ التفسيران لا يستبعد أحدهما الآخر إذا سلّمنا أن المشهد البدائي يعرض الأبوين غير متميزين كالحيّتين المتشابهتين اللتين فصلتهما تيوزيا بضربة عصا منذ أن رأتهما . ولكن إبوليت ، شأنه شأنه سترافروغين ، متوقّف عندئذ بفعل عدم انحلال المشهد البدائي ، مكبوح ، مثبت في مرحلة الريبة . وإذا خضع حلم إبوليت إلى ضرب من قانون الانسجام ، فإنه بإيهامه يتفق مع إيهام مجموع الرواية ، إيهام لم يُرفع قط . وقد يكون ذلك أمثلة الحلم الأدبية : إن حلماً واضحاً يقابل رواية واضحة وأن لللبس ، ربما المقصود ، في رواية يؤكد حلم يتكتفبه اللبس .

هذه الريبة ، هذا اللغز غير الموضّح ، موضوع مجموعة من الأحلام . من أنا ؟ من ينبغي لي أن أصبح حتى أكون أنا ذاتي ؟ امرأة - يجيب حلم تاتانيا أن ذلك ممكن ولا ريب . إنها تعبر السيل الذي يغلي في الثلج ، وتتبعها دب ، هائل الحجم ، شعث الشعر ، يذهب بها إلى خيمة مليئة بالمسوخ يتصدّرها إوجين زونيغين في مأدبة . ولم تعد تاتانيا الآن خائفة . وبوصفها فضولية ، فإنها تفتح الباب . «إنها لي» ، يصرخ أوجين المرعب وذو النزعة إلى الملكية بقدر ماهو ميكولكا الفرس . إنه حلم عابر ، واضح ولا يتكرّر ، شأنه شأن أحلام بوشكين جميعها .

(*) - مدوس (Meduse) : جنس حيوانات بحرية هلامية تضيء في الليل «م» .

٧- رغبة تضغط على هوية الحالم الجنسية

كم هي مبهمة أحلام المراهق! تقذف الشمس أشعة مائلة، وتعلن عادة لدى دستوفسكي أكثر الأسرار الخفية رعباً. أركادي موجود في نزل توشار، وهو في أوج عزله وشعوره بأنه مهجور. ولكن هامي زائرة، إنها ماما التي تجلب برتقالاً ورغيفي خبز أبيضين صغيرين: أية صورة أكثر شفافية لشدي الأم؟ وتصعد عندئذ ذكرى -حجاب رائعة ترسم خلفها ارتساماً جانبياً تلك اللذة القدسية جداً للرضاع يليها قذف المني: وتجعله الأم يتناول القربان المقدس في كنيسة القرية في اللحظة التي كانت حمامة تعبر خلالها القبة. ولكن الطفل، الذي وضع بذل في خدمة توشار الذي يركض وراءه وهو يمسك بيده فرشاة حتى ينزع عنه أوهى غباره، لا يقبل الهدايا ولا الختان، وينظر إليها نظرة كره كما لو أنه كان يقول لها: «خدعتني، واستسلمت للأب، إنني الآن أنتقل إلى جانبه». ونحن نمس هنا المنحدر الجنسي المثلي للنزاع الأوديبي، منحدرًا يحتل مكاناً كبيراً بقدر ما هو خفي في روايات دستوفسكي. ولكن الأم اللطيفة تنحني بعشوق حين يرن جرس. ونحني تحية عميقة، بطيئة وطويلة؛ ثم تقدم إليه منديلاً ذا مربعات، معقوداً بقوة، لم تقلح في أن تفك عقده. ويقبله أركادي. إنها أحداث إلى رمزيًا رجولة كان على وشك أن يفقدها. أأكون رجلاً أم امرأة؟ فعقدة المنديل تكافئ الوثيقة السرية الشهيرة التي يستعملها كسلاح غواية وسُرقت منه في نهاية المطاف. ولكن مثل هذا السر باطل ولا قيمة له كما خبر هيرمان ذلك من قبل. وفي حلم ثان، تسخر أكماكوفاً منه سخرية وقحة مثل سخرية سيده البستوني. ولكنه يغويها مع ذلك، ويأخذ يديها، ويقبلها. أأكون رجلاً أم امرأة. إنها المعضلة في زمن اضطرابات المراهقة.

ومصدر الحلم كامن في الرغبة، قول قاله المراهق قبل فرويد. ولكن من النادر أن تظهر الرغبة عارية؛ فهي بالحري تظهر مع أقنعتها، ومع

الخواجز التي تنخلق داخلها . وعندما تبرز، فتلك رؤية متعلّدة الاحتمال،
وندير الموت أو الجنون . وهذا المانع الكثيف الذي ينبغي للربة أن تتجاوز
يظهر عادةً وكأنه بعد زمني . وتبدو الرربة التي تصعد من أعماق الإنسان أنها
تصعد من أعماق الزمن . ومن هنا منشأ هذا الموضوع ، غير الحلمي دائماً ،
موضوع الخطيئة المنسية التي تعود لدى الإنسان الناضج كأنه حصر لجوج .
وتلك حالة فيلتشائينوف في رواية الزوج الأيدي . ويبدو حلمه للوهلة
الأولى نسخة جديدة من حلم المعجوز . فثمة رجل جالس ، دون حركة ، في
غرفة ، يضربه فيلتشائينوف بغيط ورعب ولذة . ويشرع جمهور يلاً الغرفة
في الصراخ . وثمة من يطرق الباب ، فيستيقظ . ولكن كون الطارق رجلاً ،
بدلاً من عجوز ، أمر يغير كل شيء . وما يريد اقتلاعه منه إنغا هو «كلام
حاسم يدينه أو يغفر له فيما يخص الجريمة في الزمن الغابر» . فالإنسان ليس
ضحية ، بل قاض ، شاهد ينبغي قتله ، دليل ينبغي إلغاؤه ، وليس هو المربية
بل القاضي بورفير ، إذا صح القول ، وليس الأم ، بل من له حقوق عليها ،
شخص أحبه فيما مضى حباً عارماً يقول المؤلف . والوضع ، المشترك جداً
يفعل ضرب من الانزياح ، هو وضع الرواية ذاتها لأن مثلث الحياة الزوجية
لدى فيلتشائينوف ، وتروستوسكي ، والمرحومة ناتالي ، ذو شكل يطابق
شكل المثلث الأوديبي الذي يتضمنه وذكر الحلم بقدرته القديمة .

فالشقاء إذن نصيب من يرى رغبته مواجهةً . والأفضل أن تكون
هذه الرؤية في الواقع لافي الحلم . ولقتل امرأتين ، المربية وأختها ،
الواقعي مع ذلك ، سمة أكثر حُلمية من حلم الفرس المعدلة بشدة
الذي يخبر بهذا القتل مسبقاً . وعندما يكتشف سفيديريغاييلوف
في الحلم معنى هذا الحلم ، فإن الزلزلة خطيرة إلى حد لا يبقى له
إلا أن يقتل نفسه .

٨- ثلاث مراحل للرجبة: نسيان، ظهور وكشف عن أصلها

الحلم في الرواية الدستوفسكية نموذجي. ويميّز المرء فيها المراحل الثلاث التالية:

١- القصة المرضية للرجبة المنسية. إنها تتم في عدة مراحل. ثمة أول الأمر قصة تسردها أم راسكولنيكوف: سفيدريغايلوف كان يضرب امرأته فانتحرت غرقاً. ويثقل له الحلم الأول صيبةً ترقد في تابوت من توأبيت الموت محاط بأزهار نرجس. «هذه الطفلة كان منتحرة، غريقاً. وعمرها لم يكن سوى خمس عشرة سنة، ولكنها كانت من قبل قلباً محطماً وماتت منتحرة بفعل اعتداء أروعها وأذهلها، هذه الطفولة الواعية». وفي هذه اللحظة يفتح سفيدريغايلوف عينيه وينظر من النافذة إلى نهر نيفا الذي تفيض مياهه. «إن الماء هو الذي يصعد، يفكر سفيدريغايلوف [...] وتنبعث فئران الأرض، ويشرع الناس، تحت المطر والريح، مبلكين، مجدّين، في نقل قماماتهم إلى الطوابق العليا». وهذا يعني أن الأنا سيغمرها الصعود الذي يكتنفه الحصر، صعود الرغبة المقموعة؛ وهكذا كان بوشكين يقارن الطوفان بغزو رجال العصابات وكان يحدّده دائماً في اضطراب الطبيعة (عاصفة ثلجية في روايات ميتل، فتاة القائد، الشياطين، طوقان القارص البرونزي) وانبعاث قوى الإنسان المضطربة. ولكن سفيدريغايلوف يرى مجدداً فتاة عمرها الآن خمس سنوات تضربها أمها ضرباً مبرحاً، فتاة تستعدّ لخلع ثيابها. والإعادة التدريجية للفتاة إلى عمر أصغر يدلّ على المسافة الداخلية حيث موقع الحالة الانفعالية، أي الاتجاه نحو العمر المبكر جداً حيث نشأت هذه الحالة الانفعالية لدى الحالم ذاته.

٢- ظهور الرغبة الجنسية بوصفها رغبة جنسية. والرغبة، لدى دستوفسكي، يطرأ عليها عادة ضرب من «إزالة الانصهار وفق ثلاثة عناصر أساسية: الخنان العفيف يتوجّه إلى العذارى (دونيا، داشا)، والسادية

نحوالعجائز، والرغبة الجنسية، المختلطة بالسادية نحو الفتيات الشابات جداً والبنيات. إنه الاغتصاب، كما لاحظ ج. دوفورو الذي يجعل الجنسية الأنثوية محترمة لدى دستوفسكي وفي ظل هذا الشكل فقط إنما تجرؤ على الظهور.

٣- الكشف عن أصل الرغبة. ثمة هذه اللحظة التي تتحوك فيها البنية فجأة إلى موسم، إلى غاوية. فالعجوز، والأخت، والطفل، هم ثلاثة تجسيدات في الرواية، للوجه الأولي، وجه الأم. ومايثير نوبة الحصر إنما هو الإعلان أن الأم على وشك الظهور شخصياً في دورها الغاوي مولد الرغبة الأوديبيية، في ظل ضرب من التفتع في بنت صغيرة، في جو كاست.

وهذه المراحل الثلاث موجودة في «اعتراف سترافروخين»، اعتراف قيل إنه حلم. وثمة صعود الخطيئة الأصلية نفسه، العلاقة نفسها بدونيا، ثم بما تريوشا، والحركة المدهشة نفسها للبنت الصغيرة التي تقبل العشيق بشغف. فالموت هو المهرب عندئذ، سواء انصبب العدوان على الطفل الغاوي أم ارتدّ ضد الحالم في نهاية المطاف.

٩- ديمتري كرامازوف بين غواية الموت ودعوة الحياة

ثمة أخيراً رغبة أخرى، غواية أخرى: في النوم والموت والعودة أخيراً إلى السلام الساكن، سلام الأرض الأم. وذلك ما يطفو في بداية حلم الفرس. فقرب الملهى، ثمة طريق يقود إلى المقبرة والكنيسة حيث الأسرة تحمل حلوى الموتى. ويرقد في المقبرة، قرب الجدة التي ماتت منذ زمن طويل، أخو الحالم، أخوه الصغير. يقال إن الدرب الآخر بدا مهياً عند عتبة المواجهة المربعة للمشهد البدائي، درب الأخ الصغير الميت وهو في الشهر السادس، ودرب الراحة الذي ثمنه التخلي عن الحياة.

ويُلقي القبض على ديمتري كرامازوف منذ زمن قريب وينام فجأة على صندوق كبير. وتقوده عربة يجرها حصانان (أم ومرسعة؟)، سائقها أحد

الفلاحين، إلى مدخل القرية . ولكن مساكن الفلاحين المسقوفة بالقش سوداء جميعها ومكتسة كما بحريق . وفي المدخل، يقف في خط مستقيم على الطريق صف من النساء الشديلات النحول الشاحبات، وجوههن سمراء جداً . إحداهن، نحيفة، تحمل طفلاً . إنها طويلة القامة جداً، لاعمر لها، ثديها جاف . ولكنها تتكلم بحنان على الطفل المرتعد والعاري على وجه التقريب كأنه طفل «وليد» . وميتيا هو هذا الطفل العائد إلى أحضان هذه الأم الميتة، الشبيهة بعدراء سوداء . إنه يحسّ بدموع وحنان يصعدان في قلبه، لم يعانها قط . «إنني أت معك، أنا أيضاً، ولن أتركك أبداً»، قال صوت . والحال أن هذا الصوت صوت غروشينكا : وترسم الزوجة وراء الأم ارتساماً جانبياً . وعندئذ «يلتهب قلبها»، وتريد أن تمحيا، «تمضي نحو النور» . وتمرّ مرحلة الموت . فهذا الحلم، من الأحلام التي درستها هنا، هو الوحيد الذي لم يكن محسوساً أنه كابوس . «إنني حلمت حلماً رائعاً، أيها السادة!»، صاح ديثري وهو يستيقظ .

١٠ - عندما يصبح الحلم نذيراً بالموت

ليس الهدف فقط من هذا التعداد الطويل للأحلام أن ننسج الروابط بين المؤلفين الروس نسجاً جديداً، بين بوشكين ودستوفسكي، بل يكمن هدفنا في إظهار وظيفتها المشتركة . فكل هذه الأحلام تطرح السؤال نفسه : أي دور يمثله المرء على هذه الأرض ؟ أصبح رجلاً أم ينبغي لي أن أتخلّى أمام أخطار هذا الوضع ؟ كيف أصبح رجلاً ؟ أصبح مقتدياً بالصورة المرعبة التي يعرضها المشهد البدائي ؟ ولكن الحلم يعرض دائماً إيجاز الرغبة وثمنه معاً، ثمناً هو الموت أو انبعاث إلهاة الانتقام .

وفيه المرء الآن مايفعل الحلم في الرواية فهماً أفضل . إنه، إذ يضغط الزمن، يقلّص الجريان البطيء إلى حدّ يخلو من مدة زمنية يمكننا تقديرها،

يلخص المعطيات في وميض مبهر. ويجري الانتقال الضروري من العالم الاجتماعي الذي يتحرك فيه البطل إلى عالم خفي لا ينتمي إلا إليه. وهذا القانون، الذي يصنع الرواية إظهاره البطيء، يعلنه تدخل الحلم، لأن هذا التدخل يتيح رؤية الجريمة والعقاب معاً. فغرينيف وراسكولنيكوف أندرا من الآن فصاعداً: إن العالم الذي ينبغي لهما الدخول فيه شبيه (البنية نفسها) بعالم الطفولة الذي خبراه من الناحية الداخلية. فكل نظام في أحدهما يصبح في الآخر، وكل خلل في أحدهما يسبب خللاً في الآخر.

ولكن الحلم لا يمكنه، إذا كان كاللحظة التي يفتح فيها الجرف ويتيح رؤية كنزه وإذا كان أيضاً كالتضيق المؤقت للرواية، إلا أن ينتهي كما تنتهي الرواية، بضرب من زوال الوهم، أي باستيقاظ. «واستيقظ عندئذ»: فعلى هذا النحو يدون، بصورة لاتتغير تقريباً، هذا الحد للحلم، الذي به يشبه الرواية وبه أيضاً يمكن أن تستمر الرواية. ذلك أن رغبة الحلم، إذا كانت تتحقق، تكذب الرواية وربما يموت الحالم لهذا السبب. ولهذا السبب ينبغي فتح العينين عندما يصبح الحلم كابوساً بوصفه يتعدى احتماله، والعودة إلى الرواية التي ينجز انطلاقها الاستيقاظ النهائي أو انتصار الكابوس.

وبودي الآن أن أفحص بعض النسخ الأخرى من الأحلام، مستنداً إلى ثلاثة مؤلفين: تولوستوي، وغونثاروف، وتشيرنيشفسكي.

لقاء فرونسكي وأنا موسوم بندير مشؤوم: القطار يدهس حارس خط القطار. إنهما عشيقان منذ زمن طويل عندما حلما الحلم نفسه. ثمة فلاح صغير قلر، ذو لحية شعرها شعث، منحرف فوق كيس يحرك فيه شيئاً. إنه ينقب في الكيس ويتمتم كلمات بالفرنسية: «ينبغي طرق الحديد، وسحقه، وعجنه». وتتلقى أنا، في الداخل نفسه من الحلم، هذا التفسير: إنك غوتين بالولادة. ثم تستيقظ. ويحس فرونسكي وأنا بالرعب. وفي نهاية الكتاب،

كانت الصورة المتكوّنة في ذهنها، عندما ألقت بنفسها تحت القطار وأصابها دولا به، هي صورة فلاح صغير يعمل على قطعة حديدية وهو يتمتم.

وفن تولوستوي يكمن في أنه يخلط النليلر بالحلم لأهداف رمزية. فالحلم يُقرأ بسهولة: إنه شهوة الجسد. وتحسّ بها أنا أنها خزي وخطر. وفي ظلّ مظهر برّاق من التهذيب (مظهر علامته على الغالب استخدام الفرنسية في الرواية الروسية)، تبرز «قدارة» الفلاح المقرّزة، أي القدرة المقرّزة لما يحدث بين العاشقين التي كانت قد أبكتها كثيراً في المرة الأولى. والطفل الذي يتحرك بعد الحلم مباشرة وللمرة الأولى في أحشاء أنا لا يمكنه أن يتغلّب على الخطيئة ولا على القانون الذي ينبغي له أن يمرّ كقطار حديدي وأن يحظر: «... بالزواج فقط»^(٦).

وحلم موت الأمير أندره أكثر رمزية أيضاً. ثمة أشخاص يملأون الغرفة، يتبادلون كلاماً تافهاً، ثم يمضون واحداً بعد آخر. وبوسع المرء، على حدّ سواء، أن يتكلم بوصفه مسيحياً على الانسحاب من العالم. وهذا الباب الذي يريد أن يخلقه الأمير أندره، يقف خلفه الموت الذي يدفع بقوة أكبر ويتصرّ في لحظة رعب، هو دفاع الأنا الأخير ضدّ رغبة في الانحلال، وهو أيضاً الساعة الأخيرة للقلقة من موت مسيحي. وأحلام تولستوي تتميّز في الرواية الروسية بصفاتها الأولى قليلاً. إنها شبيهة بأحلام الملحمة اليونانية أو أحلام القرون الوسطى، التي تنقل إلى معناها السامعون والبطل نفسه في بعض الأحيان قبل أن يقدم العرّاف أو الرجل الحكيم على تأكيد التفسير. فالحلم علامة بين علامات أخرى؛ إنه حين يفقد الظلام الحلم

(٦) - هذا أقلّ بساطة مما يبدو عليه. إنه متعدّد المعاني على غرار الأحلام جميعها، ولكن معاني الأخرى تعود إلى المؤلف أكثر مما تعود للعمل الأدبي، وبما أنها ليست ذات علاقة بأنّا كارنينا - فإني لن أتكلّم عليها أبداً بوصفي وفياً لطريقتي. ويميّز المرء، في قدارة الفلاح، في الكيس الذي يُعجن فيه شيء، صدى لنظرية الأطفال عن الولادة الشرجية للأطفال وعن المعادلة اللاشعورية: طفل - غائط. ويميّز أيضاً أثراً لاستيهام منتشر مفاده أن جماع الأبوين يؤدّي العفل في الرحم. وتوصي السوفيات في كرووتزور بالعفة في مرحلة الحمل. وربما خالفت أنا وفرونسكي هذه القاعدة التولستوية، ومن هنا منشأ التفاف في عاطفة الإلمية لديهما... ومنشأ هذا الحلم.

يكتسب تبجيل كاهنة الوحي . وليس بوسعنا أن نقارنه بالجرمان تحت الأرضي للحلم الدستوفسكي ، بـ النبوّة التحليلية فيه ؛ بل بأخلاق الحكاية الرمزية ، بمجرد المثل .

١١ - حلم أولوموف : هروب أمام التاريخ

الصفحات المئة والعشرون الأولى من أولوموف تصف نهوضاً صغيراً فاشلاً يعود أولوموف في نهايته إلى النوم . ويأتي عندئذ فصل من أكثر الفصول حناناً ، وأشدّها عدوية ، وأكثرها روعة من الرواية الروسية ، فصل عنوانه «حلم أولوموف» . إنها طفولته في أولوموفكا السعيدة حيث تتعاقب الفصول كما في رومانة الرواية التي عنوانها الساعات الغنية جداً لدوق بيرّي . فكل فصل يجلب اللذائذ ، والأغذية ، ولا يجلب أي فصل منها الشرور . لا وجود لعاصفة ، ولأدمار ، ولأزواحف سامة ، بل ولأذئاب لأن الغابات ليست كثيفة فيها . «ليس ثمة نهب ، ولاقتلى ، ولاحوادث تقع ، ولا الأهواء القوية والمآثر الجريئة تزرع الاضطراب في الأدمغة والقلوب» . ولا وجود لشخص مريض ، و«أي شخص لم يكن موضع موت بسبب العنف ، بل ولا موت طبيعي ، خلال خمس سنوات ، من مجموعة من السكان تقدّر ببعض مئات من الأنفس» . وتحضن الولد أمّ حنون ، معلوفاً بإفراط ، مزقوقاً ، على حافة النوم دائماً . وبعد الوجبة ، «يرى الطفل أباه وأمه ، وحمته العجوز والباقي يتشتّون ، كلٌّ يبلغ زاويته ؛ ومن لم يكن له زاوية ، فإنه يمضي صوب الهُري ؛ وآخر إلى الحديقة ؛ وثالث يبحث عن البرودة في الرواق ؛ وآخر أيضاً ينام حيث الحرارة والغذاء الوفير جداً جندلاء ، محتمياً بمندبل يضعه على وجهه من الذباب . ويتمدد البستاني تحت الدغل ، ويشخر سائق العربة في الإسطبل [. . .] وتلبد الكلاب ذاتها في خلفية حجراتها لأن أي شخص نتيج عليه لا وجود له» . وتذكّر هذه الصور بـ «واحة الحصاديين» ، رواية بروغل ، وعلى نحو أكثر حمقاً بـ الحديقة المغلقة التي تحيط بالعذراء والطفل ، وبحضن الأم العذب في أقصى خلفية الحديقة . فأحلام غرينيف وراسكولنيكوف لم يكن لها أساس في الواقع وكانت محرّمة حتى على مستوى الاستيهام ، تحت طائلة الموت ؛ ولهذا

السبب كانت كوابيس يليها امتيقاظ منقذ . وليس حلم أوبلوموف رغبة مقموعة ، بل هو ذكرى سعادة حدثت في الواقع أو اعتقد أنها كذلك . إنه تذكر "أضعفت عليه المثالية ، يتكرر خطوره باستمرار في النوم وأحلام اليقظة ، دون جزاء ممكن ، فالانقطاع الوحيد لا يمكنه أن ينجم إلا عن الاستيقاظ . والشرط الكافي لسعادة أوبلوموف يكمن في ألا يستيقظ ، ألا يعيش . فالحلم حارس النوم عادة ، أما هنا ، فالنوم أصبح حارس الحلم . وإذا أراد الروسي أن يتجنب الضرورة التاريخية القاسية ، فإنه يبقى عليه أن يتخلى عن عالم القديس أو يهرب في أحلام شبيهة بأحلام أبلوموف .

والحلم يخبر لدى تولستوي . ولدى غونثاروف : الحلم والواقع يتعدى أحدهما على الآخر في التباس يسجن البطل . ولدى تشيرنيشيفسكي : الثورة تصنع دخولها في الرواية الروسية بواسطة أحلام فيرا بافلوفا .

١٢ - يصبح الحلم كابوساً إذا تسلسل إلى الواقع

أحلام فيرا بالوفا ، لتشيرنيشيفسكي ، تنتظم وفق تعاقب منطقي . ترقد فيرا ، في الحلم الأول ، مشلولة في سرداب مظلم رطب . ولكن يداً تمسها ، فتنهض وتقفز عبر الحقول . إنها امرأة ذات جمال متألق له سمات النساء جميعهن على الأرض . اسمها حب الرجال ، إنها خطيبة خطيب فيرا واسمها السري الثورة . وفي الكهوف فتيات شابات مسجونات . فتتقذهن . والحلم الثاني : يلقي طالب في مدرسة إكليريكية محاضرة في الفلسفة المادية . ثم ترى فيرا أمها السافلة التي تصرح له أنها لولا عارها فيرا لما تلقت هذه التربية التي حررتها . وأخيراً تظهر المرأة الصبية الجميلة جداً التي تلقي خطاباً عن التقدم وتبين أن الخبثاء ولو أنهم أدوا دوراً إيجابياً فإنهم لن يكون لهم وجود عمّا قريب . والحلم الثالث : تكشف خطيبة كل خطيب ليفرا أنها لا تحب حقاً زوجها . والواقع أن زواجهما ظل زواجاً طاهراً في كبت مرضي للأفكار الجسدية الشنيعة جميعها . والحلم الأخير يجلب الرؤيا الكاملة للطوباوية الثورية . وتكشف خطيبة كل خطيب عن اسمها السري الآخر . إنها المساواة في الحقوق . فروسيا تغطيها شبكة من قصور اللهو البلورية . ويعمل الناس وهم يغتون . إنها حضارة أوقات الفراغ ، مجتمع الوفرة : ماء حار

للطوابق كلها، آلات منزلية، عطل طويلة عند الظهر، إصلاح الأرض، وبيوت ثقافية فوق كل شيء. إنها اللجنة التي تدار إدارة مشتركة.

كان حلم أولوموف، المحلّد في الماضي، يدعو إلى عدم العيش، إلى ألا يخطو المرء خطوة تبعده أيضاً عن اللجنة المفقودة. أما حلم تشيرنيشفسكي، فإنه يتوجّه إلى المستقبل. إنه لا يستخدم النوم، بل الحياة الفاعلة، حياة النضال. فعلى الاستيقاظ أن يحقق رغبة الحلم. وأن يحققها أيضاً تأثير سؤال ماذا أفعل؟ السؤال الأكبر من جميع الأسئلة، منذ هيلويز الجديدة، الذي مارس مفعوله كله خارج الأدب، في الحياة الاجتماعية. فالثورة تكمل الحلم أو تريد إكماله، تكثر من قصور اللهو البلّورية. ويبدو الواقع أنه يمدّد الحلم ويكرّره. إن مسألة الحلم هي مسألة الرواية: ماذا أفعل؟

ولكن صورة الحلم الحقيقي تولد من صدمة الرغبة بمنع داخلي. والحال أن ليس ثمة مانع هنا أبداً. فخرينيف وراسكولنيكوف كانا يجدان في هذا المانع، في الحدّ الضروري للوهم، صورة القانون الأولى. ولهذا السبب كانت أحلامهم كوابيس، في حين أن أحلام فيرا بالوفا أحلام زرقاء. إنها أحلام زائفة إذن كتلك التي يحمي فيها هذا الحدّ الضروري للوهم، ويفسد الواقع فيها الحلم ويضله إذا تعدّى عليه، ويشوش الحلم فيها الواقع ويجعله عبثاً إذا استطال فيه. وعبرة إنه استيقظ شبيهة إذن بالحركة التي تفصل المياه العليا عن المياه السفلى وتحوّل الفوضى إلى كون. ولأن المشروع الثوري رفع المانع الذي يصبح الحلم بفضل كابوساً وينتهي، فإنه يجده مجدداً في الواقع الذي ولده هذا المشروع الثوري ولن يتخلّف هذا الواقع، بالتالي، عن أن يصبح كابوساً.

ألان بيزنسون



١٧- الانحراف : هل هو وهم القوة الكلية؟
(رجل يدخلخ امرأته ، ١٨٣٢ ، مكتبة الفنون التزيينية).

الفصل الخامس

التصعيد وإضفاء المثالية

في عام ١٩١٤ يصف فرويد، وقد رأينا ذلك، تلك الفوارق بين التصعيد وإضفاء المثالية. ومؤلفة هذا المقال^(١) تستأنف هنا هذا التمييز، إذ عمقته حتى نتأجه الأخيرة، واختارت حالة المنحرف نمطاً لإضفاء المثالية دون تصعيد متزامن للدوافع. وهي تدافع عن إمكان ضرب من إضفاء المثالية على الدوافع.

ولنؤكد أن كثيراً من المنحرفين ليسوا قبل كل شيء سوى مدعي الفن، وإن بان عدد منهم أنهم مبدعون حقيقيون. وفي رأي المؤلفة أن ثمة لدى المنحرف ضرباً من الإكراه الحقيقي على إضفاء المثالية.

وتلك هي نقطة الانطلاق لمناقشة مخصصة للعمل الفني غير الأصلي، مناقشة تنصبّ على دافعيات مبدعة كما على دافعيات المعجبين به. والملاحظات التي سنجدها في هذه المناقشة، حتى نحدد موقعنا في سياق ثقافي معطى - سياق القرن العشرين -، هي، في سجل آخر، شبيهة بملاحظات النموذج موليير فيما يخص «الحق» و«الباطل». أليست هذه الملاحظات مع ذلك أبدية؟

(١) - جانين شاسيفه-سميرجل، التي عرضت هذا المقال على مؤتمر التحليل النفسي العالمي المنعقد في باريس عام ١٩٧٣، مؤلفة مجموعة من المقالات، بين مؤلفات أخرى، عنوانها من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية، منشورة لدى بيو (١٩٧١).

النص: جانين شاسيغف سميرجل

عندما أدخل فرويد مثال الأنا في نظريته، نظرية التحليل النفسي، وأدخل النرجسية في الوقت نفسه، فإنه جعل منه وراث النرجسية الأولية. وبالنظر إلى أن الإنسان عاجز عن التخلي عن إشباع استمتع مرة به، فإنه لا يريد أن يتخلى عن الكمال النرجسي لطفولته» و«ويبحث عن أن يستعيد، في ظل شكل جديد لمثال الأنا، هذا الكمال المبكر الذي كان قد اقتلع منه. وما كان قد أسقطه إلى الأمام من ذاته، بوصفه مثلاً، هو النرجسية المفقودة، نرجسية طفولته فقط، في الزمن الذي كانت هذه النرجسية خلاله مثاله الخاص به».

والواقع أن القطيعة مع الحالة النرجسية الأولية ترتبط، كما يقول فرويد في نص «الدوافع وقدرها» (١٩١٥)، بعجز الفرد عن أن يساعد نفسه، عجز يرضه على الاعتراف بالأنا، أي الموضوع، بعد طور من الإشباع الهلوسي للرغبة. إن الموضوع هو الذي سيلقي نفسه موضع التوظيف بقوة الفرد الكلية المفقودة. ونحن نعلم أن النرجسية «المسقطه إلى الأمام» التي تكون مثال الأنا على وجه الدقة، ستقدم على توظيف موضوعات أخرى بالتالي وستتجه، في حالة الصبي، إلى الوجه الأبوي خلال مرحلة أوديب. وبوسعنا، دون أن ندخل في تفاصيل هذا التطور، أن نؤكد أن المسار بين المرحلة التي يكون فيها الفرد مثال ذاته والمرحلة التي يعمد فيها بنرجسيته المودعة إلى موضوعه المثلي الجنسي، الأب، الذي يصبح نموذجاً، وبعبارة أخرى، مشروعه، مشروع التوحيد، مساراً طويلاً.

١ - نفي الفارق بين الجنسين والفارق بين الأجيال

الحال أن العثرات التي تقف في وجه هذا التطور، تطور مثال الأنا، تتيح لنا، في رأيي أن ندرك العلاقات بين مثال الأنا والنمو العام للفرد إدراكاً أفضل. ويبدو لي مثال المنحرف ذا دلالة على وجه الخصوص بهذا الصدد.

ويبين بعضهم في مبحث أسباب الانحرافات موقف الغواية والتواطؤ الذي تقفه الأم إزاء الطفل، ذلك الموقف المتواتر جداً (ر. باك، ١٩٦٨). وتقضي عيادتي الشخصية تماماً في اتجاه هذه الملاحظة. يقول المنحرفون بسهولة: «لم يكن مفروضاً عليّ أن احتل مكان أبي، حصلت على هذا المكان دوماً»، أو يروون أن أمهاتهم كنّ يأخذنهم إلى أسرتهنّ في حين أن الأب كان ينام في غرفة الطعام، أو يتذكرون أيضاً مشاهد حيث كانت أمهاتهم يتعرّين أمامهم، ويقبلنهم في الفم، ويظهرن لهم تدليها في كل أن يتجلّى بمداعبات، وكلمات حنان، ويصميمة ممزوجة بضرب من الالتباس الجسمي، كلاهما غير مألوف. وتبدو هذه التبادلات الشديدة بين الأم والابن أنها تجري في دائرة مغلقة يستبعد منها الأب. وما يبدو لي ذا أهمية لموضوعنا يكمن في أن كل شيء حدث كما لو أن الأم كانت قد دفعت ابنتها إلى أن ينخدع، إذ جعلته يعتقد أنه كان بالنسبة لها، مع جنسيتها الطفولية، شريكاً كاملاً، شريكاً لم يكن لديه إذن شيء يحسد الأب عليه، إذ أوقفته على هذا النحو في تطوره. وسيظلّ مثال الأنا لديه من الآن فصاعداً متعلقاً بنمط سابق على التناسل بدلاً من أن يمضي لتوظيف الأب وعضوه التناسلي.

ولا ينبغي لنا، مع ذلك، أن ننسى أبداً، في وصف هذه التخطيطية، ما ينتمي إلى الذكر الصغير بصورة خاصة: رغبته في أن يكون شريك الأم ويمحو، بكل الوسائل، هذا الواقع الذي يقدم على تحريم هذه الرغبة، إذ يكون موقف الأبوين إما تأكيد هذه الرغبة لقاء احتقار الحقيقة الجنسية وإما معاكستها على أنحاء مختلفة ليست في أوقاتها المناسبة على وجه التقريب، إذ تفضي إلى حلول عصابية، بل ذهانية (بفعل غياب التوظيف الغلمي والرجسي الأمومي)، أو تقود إلى تطور سعيد للأنا بفضل قطيعة متزّنة مع الرباط الأمومي. ولكن موقف المحيط ليس مسؤولاً، بأية حال من الأحوال، عن وجود الرغبة لدى الطفل. بل يقتصر على أن يوجّهه في اختيار الحلول الممكنة. والواقع أن هذا التشوّع في مثال الأنا الذي لن يكون مسقطاً على الأب يرافقه تشوّع مترابط في الواقع (وبالتالي للأنا).

ويُبرز جويس ماك دوغال، الذي جعلت دراساته معارفنا لبنية الانحراف تتقدّم كثيراً، دور التكامل في الفارق بين الجنسين في إدراكنا الواقع بصورة عامة، ودور النفي الذي ينصبّ على هذا الفارق لدى المنحرف. وليست هذه القضية جديدة، ولكن ما يؤكّده المؤلف - ويتوافق مع نتائج الخاصة - يكمن في أن رؤية الأعضاء التناسلية الأنثوية المحرومة من عضو الذكر ليست فقط مرعبة من حيث أنها تؤكد احتمال الخصاء، بل هي مرعبة أيضاً من حيث أن غياب عضو الذكر لدى الأم يقود الطفل إلى الاعتراف بدور عضو الذكر لدى الأب وإلى ألا ينفي المشهد البدائي أبداً.

وأعتقد في الحقيقة أن دعامة الواقع ليست الفارق بين الجنسين فحسب، بل الفارق بين الأجيال، المترابط مع الفارق الأول على الإطلاق، كما يترابط وجهها ميدالية واحدة. فليس الواقع كامناً في أن الأم مخصية، بل الواقع أن للأم فرجاً لا يمكن أن يشبعه عضو الذكر لدى الصبي الصغير. والواقع أن للأب عضو ذكر وامتيازات ليسا موجودين لدى الصبي الصغير إلا بالقوة. فتأكيد وجود العضو الذكري لدى الأم يشمل نفي وجود الفرج. وإذا كانت رؤية الأعضاء التناسلية الأنثوية «تصدم» بهذا القدر، فذلك لأن هذه الرؤية تجعل الذكر الصغير يواجه عجزه، وترغمه على الاعتراف بإخفاقه الأوديبي (ب. غرانبرجر ألحّ على أن زمن الرغبة الأوديبي غير ملائم بالنسبة لقدرته التناسلية وعلى الجرح النرجسي المصاحب) (١٩٥٦-١٩٦٦).

٢- كيف المنحرف يضيف المثالية على المرحلة السابقة على التناسلية

تساءل فرويد (١٩٢٧) لماذا لا تترك رؤية الأعضاء التناسلية الأنثوية والخوف من الخصاء الناجم عنها رجلاً يفلت من تأثيرها، فبعض الأفراد

كانوا موسومين بسمتها إلى حدّ أصبحوا جنسيين مثليين أو فيتيشيين(*)، في حين أن الغالبية العظمى من الذكور يسلكون درب الجنسية الغيرية السوية. ربما يمكننا أن ندلي بما مفاده أن من يصبح منحرفاً هو ذلك الذي لم يستطع، تساعده أمه في ذلك على الغالب، أن يصمّم على التخلّي عن وهم كونه شريكها الملائم، في حين أن العوامل التي تشجّع على إسقاط مثال الأنا على الأب تساعد الصبي ليتجاوز مخاوفه من العضو الأنثوي الخالي من عضو الذكر. وإذا كان صحيحاً أن الفيتيشي يدافع عن نفسه ضد المخاوف من الخصاء حين يعزو إلى أمه قضيباً، فإنه يدافع عن نفسه في الوقت نفسه ضد الاعتراف بعلاقة تناسلية بين أبويه: إذا كان لأمه عضو ذكر، فإنها ليست بحاجة إلى عضو ذكر الأب - رجل راشد - وهو، الصبي الصغير، قادر على إرضاء أمه بجنسيته السابقة على التناسلية، وملامساته «الغامضة» التي تكلم عليها فرويد في نصه «أقول عقدة أوديب» (١٩٢٤)، ملامسات فيها عضو الذكر متورط على نحو مبهم. ويتكلم فرويد أيضاً في المختصو (عام ١٩٣٨) على الطور الأوديب الذي يشرع فيه الطفل بممارسة اللعب بعضو الذكر لديه مستسلماً في الوقت نفسه لاستيهامات ذات علاقة بضرب من الفاعلية الجنسية بصدد الأم. وبوسع المرء أن يتساءل إلى أي حدّ لا ينبغي لكل مفهوم الأوديب المذكور، كما يعبر عنه فرويد، أن يخضع للون من إعادة النظر (محاولة تحققت مرات كثيرة مع ذلك) في هذا المنظور: التأكيد أن الطفل الذكر ليس لديه أية رغبة في أن يلج أمه خلال مرحلة العقدة الأوديبية (إذ ليس لديه أية معرفة، حتى لاشعورية، بوجود الفرج) يبدو أنه يثبت صحة الدفاعات المذكورة بصورة عامة ودفاعات المتحرفين بصورة خاصة. وهذا

(*) - الفيتيشية: مشتقة من فيتيش (félicite) (معربة)، وتعني الصنم أو التيمة. والفيتيشية، في مبحث الجنس، انحراف جنسي يصبح فيه جزء معين من الجسم أو الثياب النسائية، ولا سيما الداخلية، هو وحده الذي يوقظ الاهتمام الجنسي. لمزيد من التفصيل، انظر ص ٥٨٦-٥٨٧ من الانتصارات المدهلة لعلم النفس، بيير دأكو، ترجمة وجيه أسعد - الدار المتحدة، دمشق، ١٩٩٣م.

التصور يرفع عن الأوديب جزءاً من عبئه الأساسي وجزءاً في الوقت نفسه من سمته الحاصمة بالنسبة لتكون الأنا والنمو المترابط لحسن الواقع .

وعندما يكون الطفل مرغماً على الاعتراف بالفارق بين الجنسين في تكاملهما التناسلي ، يرى نفسه مرغماً في الوقت نفسه على الاعتراف به الفارق بين الأجيال ، وذلك أمر يكافئ ، في منظور المنحرف ، ضرباً من الإحالة إلى العدم . فكل شيء ينبغي استعماله إذن لتجنب هذا الاحتياز المرعب ، احتياز الشعور . والجنسية السابقة على التناسلية ، بمناطق الغلطة لديها وموضوعاتها الجزئية ، ينبغي لها هي ذاتها أن تكون خاضعة لسيرورة إضفاء المثالية . وذلك أمر كان فرويد من قبل قد لاحظ في المحاولات الثلاث (١٩٠٥) : « ربما يكون السبب على وجه الدقة في أن علينا أن نعتبر العامل النفسي (الذهني) أنه يؤدي دوره الأكبر في تحوّل الغريزة الجنسية أن هذا العامل ذو صلة بالانحرافات الأكثر إثارة للقلق . ومن المتعذر أن ننفي ، في حالة هذه الانحرافات ، أن عنصراً من عناصر العمل الذهني كان قد أُنجز ، عنصراً يكافئ ، على الرغم من نتيجته المرعبة ، ضرباً من إضفاء المثالية على الغريزة » (عندما سيدخل فرويد مثال الأنا في نظرية التحليل النفسي عام ١٩١٤ ، سيلجأ على أمر مفاده أن إضفاء المثالية خاصّ به الموضوع والتصعيد به الغريزة . ودون أن ندخل هنا في مناقشة هذه المسألة ذات الأهمية ، بوسعنا مع ذلك أن نشير إلى أنه يلجأ تماماً في نصّه لعام ١٩٠٥ إلى ضرب من إضفاء المثالية على الغريزة المتميّز من التصعيد ، لأن المقصود على وجه الدقة دافع جزئي يفرغ شحنته في الفعل المنحرف مباشرة) . ويبدو في الواقع ممكناً أن تصوّر إضفاء المثالية على دافع في الحالة - المتواترة جداً - التي يكون فيها الفعل المنحرف (لا موضوعه فقط) موضع المبالغة في التقدير . وحسبنا أن نقرأ ساد لنرى أن الممارسات الأكثر إثارة للقلق ، الممارسات الناجمة عن الانجذاب المرضي نحو الغائط ، موضوعة في مرتبة للآلهة ، وأولئك الذين لا ينكبّون عليها يعاملهم باحتقار وكأنهم ليسوا « عارفين ، ولا موجودات حرة .

فإضفاء المثالية على دافع (أو موضوع) إنما هو منحه بعداً، وقيمة، وأهمية، وألقاً، لا يتصف بها من الناحية الجوهرية (وذلك أمر يمكنه ألا يسلبه شيئاً من نضارته؛ وهذا النضارة هي التي يمكنها أن تكون موضع إطراء كبير). إن ذلك تمجيد للدافع (أو الموضوع) إذ يُعتبر ما لا يتصف به. والدافع قبل التناسلي الذي، في هذا المنظور، تُمنى عليه المثالية يُمنح نفسه ويمنح الآخرين ذلك الوهم بأنه يكافئ الدافع التناسلي بل يتفوق عليه.

٣- المنحرف مذمّي فن أكثر مما هو مبدع

إضفاء المثالية على المرحلة قبل التناسلية تدسمها الحاجة القاسرة مع ذلك دائماً إلى أن تُكبّت الفكرة وتوظّف توظيفاً مضاداً، فكرة تُدرك على مستوى معيّن، مفادها أن «ذاك ليس كذلك». وهذا يعني أن المعيار يظلّ التناسلية (والأب التناسلي) على الرغم من كل شيء، كما ستستنح لنا الفرصة لرؤية الأمر.

ودرس غلوفر (١٩٣٣) أيضاً ظاهرة إضفاء المثالية على الموضوعات الجزئية السابقة على التناسلية لدى المنحرف. وفي رأيه أن إضفاء المثالية لا ينصبّ أبداً على موضوعات مكتملة النمو لدى المنحرف^(٢)، ولكنه يصبّ على «موضوعات جزئية، غذاء، غائط، بول، مناطق غلمية»؛ فموضوعات الطور السادي الشرجي تؤدي دوراً ذا امتياز: «كانت الحلقة الصارة، في حالة نموذجية، موضع امتيهاً بوصفها هالة معلقة في السماء. فكانت عندئذ موضع تأمل، وعبادة، وإضفاء المثالية. وكانت الصفات المعزوة إليها صفات صوفية والموقف الذي يقفه المريض منها كان من النسق الديني». وليس في هذا السمو الغريب شيء يفاجئنا مع ذلك. فالموقف الديني من الموضوع الجزئي (الفيتيش إله في الأصل)، كما في الفعل الجنسي نفسه، متواتر لدى المنحرفين.

(٢) - إنني أنا التي أضع العبارة بالحرف البارز.

ولنتذكر أن إضفاء المثالية (إسقاط النرجسية الأولية على الموضوع الذي يصبح حامل مثال الأنا) بالنسبة لفرويد ممكن في دائرة ليبيدو الموضوع ودائرة ليبيدو الأنا على حد سواء. ومثال ذلك أن التقدير الجنسي المغالي لموضوع هو إضفاء المثالية على هذا الموضوع (نص فرويد: «من أجل إدخال النرجسية»، عام ١٩١٤). فكيف يمكننا أن نفهم هذا النزوع القوي جداً لدى المنحرف إلى إضفاء المثالية على موضوعاته الجزئية وعلى فعل الانحراف ذاته؟ (إنه نظير مايوجد لدى الفرد الذي يمكنه، وقد وظف مثال الأنا لديه في أبيه، أن يسقطه فيما بعد على موضوع حبه الكلي في الحالة الغرامية). إن علينا، في رأيي، أن نفكر دائماً بالإلزام الذي يعجز عن التخلص منه، إلزام مفاده أن يحافظ على خديعة كونه شريكاً ملائماً للأُم، على الرغم من المرحلة الطفولية السابقة على التناسلية، مرحلة جنسيته. فالمنحرف يحتقر الحب التناسلي من حيث كونه وقفاً على الأب. ونقول إن «الحب على نمط بابا» ذو قيمة منقوصة لمصلحة ألعاب الطفل الجنسية السابقة على التناسلية.

وربما كان لدى المنحرف انطباع، في رأي جويس ماك دوغال، أنه موجود في سر الآلهة وأنه وجد «وصفة» خاصة. وهو في الوقت نفسه مذهول من أن يشهد اهتمام أمثاله بالنساء من حيث كونهن موضوعات تناسلية. والحال أن إضفاء المثالية على الفعل المنحرف والموضوعات الجزئية قسري على الإطلاق. إن على هذا الإضفاء أن يساعد على أن يطرد ويوظف توظيفاً مضاداً ذلك الإدراك الذي يولد في نفسه عاطفة نبذ حقيقي مفادها أن الأب التناسلي يملك قدرات هو محروم منها ذلك أن ثمة مع ذلك، في جهة من جهات فكر المنحرف، مثلاً للأنا أكثر رسوخاً في الواقع نكتشفه في التحليل على صورة أب بطل، على سبيل المثال، عائد من الحرب مريضاً، أو أصبح مدمناً على الكحول، أو أيضاً على صورة أب رئيس لامع لمشروع، ضحية أزمة اقتصادية. فصورة روعة الأب القديمة كانت قد لبثت مكبوتة بعناية ليحمي خديعة كونه موضوع الأم الوحيد (وكذلك بسبب عواطف الإثمية التي توقظها هذه الصورة). وانبعاثها في التحليل يرافقه

على الغالب حالة انفعالية اكتئابية حادة : فقصور الوهم المبنية من ورق المق
انهارت واستيقظ الحنين في الوقت نفسه إلى الأب . ومن المناسب ، لتفا
العاطفة المأساوية الناجمة عن أنه كان مجذوباً بمجتذبة خداعة على حس
علاقاته الحقيقية بالموضوعات ، أن يشيد بالسوط والجزمة ، بالجلد أو الاقتي
بالبراز ، إذ يقرر أن في ذلك لذة وجمالاً أكثر مما في الجماع مع امرأة .

ويقول غلوفر مازحاً ، فيما يتعلق بإضفاء المثالية لدى المنحرف
إوزات المنحرف ، مهما كان محروماً من إضفاء المثالية على العلاق
الراشدة ، يعتبرها على نحو مألوف بهجمات (١٩٣٣) . ذلك أن وج
المنحرف ، وجوده نفسه ، هو الموضوع في نهاية المطاف موضوع الاتهام . فإو
(موضوعاته ، دوافعه) هي في الوقت نفسه قضيه الخاص قبل التناسلي الذي
المنحرف إلى اعتباره مكافئ عضو الذكر الأبوي التناسلي .

وإضفاء المثالية على دوافع المنحرف وموضوعاته الجزئية يمنحه ك
نرجسياً ، ذلك أنه يفضي إلى إضفاء المثالية على أنه الخاصة . فلا يت
المنحرف على هذا النحو من موضوعاته السابقة على التناسلية التي أخذ
عليها المثالية ، ويعكس له الفيتيش المبجل تلك الصورة المجملّة لص
الطفولية الخاصة . فيقترب على هذا في دوافعه المعظمّة ، في موضو
المجملّة ، كما كان يتملّى نفسه في الزمن الغابر في عيني أمه لينهل م
تأكيد كماله المعبود . والتجلي الممكن دائماً للسمّة الطفولية المنقوصة ،
أنه المتتكررة ، يجعله على وجه الخصوص متشككاً فيما يخص كل ما يحيط
ولاسيّما على المستوى الجمالي . إنه سيبحث عن الكمال الرائع ل
المزخرفة ، والأعمال الفنية الأكثر إتقاناً ، والقصائد الأكثر إجم
والديكورات الأكثر إدهاشاً . ويلاحظ غلوفر أن : «الفاعلية المنحرفة تم
ممارسة أكثر حرية إذا توافرت بعض الشروط» . فسيكون الإنسان ذا الل
وهاوياً مستنبراً ، ومدّعي فن على الغالب أكثر منه فناناً ، بالنظر إلى أن إ
قد يعوقه كونه يتعذر عليه التوحد الأبوي الضروري لسيرورة التص
كأوسكار وايلد الذي سيضع عبقريته في حياته ومهارته في أعماله .

٤ - أعمال «غير أصيلة»، ليست إبداعاً بل مصنوعة

ذلك يشرح في رأيي أن الإرهاف الأكثر روعة موجود لدى بعض المنحرفين إلى جانب الممارسات الأكثر إثارة للتعقيد، ذلك أن هذا الإضفاء، إضفاء المثالية، الذي يسم محيطه بلمسة جمالية مرهفة، لا يقتصر على أنه لا يمنعه، ولكنه يتيح له أن يخترق فضلاً عن ذلك أجسام الفتران بإبر ويستمتع بذلك (بروست).

ويبدو لي على هذا النحو أن صلات المنحرف بالفن، والجمال، تُشرح في ضوء مألوف من القصر على إضفاء المثالية، الذي لا يقل قوة عن القصر الجنسي لديه. ومع ذلك، فالتوظيف المضاد للتناسلية والموضوعات التناسلية، وغياب الإسقاط النرجسي على الأب، مصانان بدقة، وذلك أمر يمكن أن يفضي إلى إضفاء الغائط على الأب وعالم الأب. ويصاب المنحرف باكتئاب عميق إذا غابت سيروية إضفاء المثالية على العالم قبل التناسلي. وفي رأيي أننا ندين على وجه الخصوص إلى الإخفاق في هذا «التحويل» لمثال الأنا من التناسلية والأب على الدوافع والموضوعات الجزئية بوجود منحرفين في عياداتنا أحياناً. ولهذا السبب تبدو لي نتيجة علاج المنحرفين مرتبطة بحركية مثال الأنا، أي بإمكان توظيف جديد نرجسي للصورة الأبوية، وذلك أمر يقترب، على مستوى معين، بضعف نسبي في الآليات المضادة للاكتئاب وبعدم كفاية الآليات البديلة (إدمان على المخدرات مثلاً).

وأود أن أقترح الفرضيات التالية: الأفراد الذي لم يستطيعوا أن يسقطوا مثال الأنا لديهم على الأب وعضو الذكر، عضوه (إنني آخذ الذكور بالحسبان هنا)، وأجزوا لهذا السبب توحدات معينة، سيبحثون - لأسباب نرجسية واضحة - عن أن يمنحوا أنفسهم هوية تنقصهم بوسائل شتى، والإبداع يمثل إحدى هذه الوسائل. فالعمل الفني الذين يبدعونه على هذا النحو سيرمز إلى القضيبي، بالنظر إلى أن الهوية تماثل الخصاء في نظرهم.

والتوحد المتعذر بالأب (أو ببدائل الأب) سيقود الفرد مع ذلك إلى أن يصنع، لا أن يبدع، عمله الفني الذي لا يخضع مثله إلى مبدأ النسب. فالفرد لن يحوز الليبدو المجرد من الصفة الجنسية (المصعد) الضروري لإنجاز العمل الفني، بالنظر إلى أن اجتياف الصفات الأبوية، الخاص بأوديب المعكوس -اجتياف يرمز إليه اجتياف صفاته الخاصة- ما أمكنه أن يحدث، والرغبات المرتبطة بهذه السيرة كانت قد كُبتت ووظفت توظيفاً مضاداً. إن محرك إنجاز العمل الفني سيكون مثال الأنا إذن، ولكن المادة الأولية المستخدمة لن تكون موضع تعديل بصورة أساسية. وبما أن العمل الفني «ابن شخص»، فإن المبدع الذي أصفه لا يمكنه أن يكون أباً عمل فني أصيل يستمد قواه الحية من ليبدو غني وافر. والهوية التي ينعم بها على نفسه ستكون بالضرورة مغتصبة لأنها مؤسسة على نفي الانتماء إلى سلالة. والقضيب الرمزي المخلوق على هذا النحو لا يمكنه أن يكون، هو ذاته، إلا مزيفاً، أعني أنه لا شيء سوى ضرب من الفيتيش. فالمسألة تكمن في جعل الأنا ومثال الأنا متطابقين وذلك بالقفز فوق سيرورة التصعيد التي تقتضي توحداً بالأب. وبعبارة أخرى، تكمن المسألة في تجنب نزاعات الاجتياف.

وعلى الرغم من أن إيضاح الفارق مشروطاً، على مستوى معين، بين بنية منحرفة بالمعنى الدقيق للكلمة وكيانات حيث الجنسية المنحرفة، مع أنها موجودة، لا تتوافر فيها كل السمات الخاصة بالأنا المنحرفة لدى الفرد موضوع بحثنا هنا، فقد يكون على العكس مفيداً هنا أن ننكب على الإحاطة بالنواة المشتركة بين شتى الكيانات في تصنيف الأمراض التي تمضي من الانحراف بالمعنى الدقيق للكلمة إلى بعض تكوينات الطبع أو التكوينات السيكوباتية، وتكوينات الإدمان على المخدرات أيضاً. والمسألة، إذا فحصنا هذه الكيانات جيداً، تكمن في حلول مرضية فيها إفراغ الرغبات المكبوتة^(٣) ماثلاً دائماً وفيها العمل الفني قد يكون معتبراً بمثابة ضرب من إفراغ الرغبات

(٣)- عمل اندفاعي ذي سمة العدوان الدائري أو العدوان على الغير (ملاحظة لجنة الإشراف).

المكبوتة الذي يقدم على أن يردم الحفرة التي تفصل الماء عن الخمر، وعضو الذكر في المرحلة ما قبل التناسلية عن عضو الذكر التناسلي، والابن عن الأب، ردماً معجزياً. وقد بين على وجه الدقة مارك كونزر (١٩٥٧) تلك الفوارق الموجودة بين إفراغ الرغبات المكبوتة والتصعيد من وجهة نظر التوحّدات. يقول المؤلف مملخصاً نصه: «ثمة صدوع في التوحّدات تجعل الفرد مستعداً لإفراغ الرغبات المكبوتة. والتوحّدات الناجحة تعزّز الميول إلى الاستدخال والتصعيد». وفي مقال لعام ١٩٥٦، تعبّر ميليتا شميدبرغ عن وجهة نظر قريبة من محاولتي إدراك النواة المشتركة بين مجموعة من الكيانات في تصنيف الأمراض، تقع خارج السجل العصبي أو الذهاني، معتبرة أن «بعض الأفعال الجانحة يمكننا تصنيفها بين الانحرافات أو تكون مكافئات فيثية».

٥- ثغرات في الأنا يتكفل العمل الفني بسدها

العمل الفني الذي ينجزه الأفراد الذين يعرضون هذه النواة البنيوية مهما كان مقطوعاً عن جذوره الأبوية - ولهذا السبب نفسه في الواقع - ومهما كان أصيلاً بقدر ما يدعى أنه كذلك، سيكون في الحقيقة محاكاة على نحو أساسي، نسخة من عضو الذكر التناسلي. وهذه المحاكاة ترتبط بالطبيعة نفسها للتوحّدات العتيقة المشاركة هنا وبغياب التوحّدات المتطورة الأوديبية وبعد الأوديبية.

وساعدتني دراسات عدد معين من المؤلفين على تعزيز فرضيتي.

وتلحّ هيلين دوتش، في دراسة هي الآن قديمة (١٩١٤) عن البنية التي تسمّيها «كما لو»، على واقع مفاده أن علاقة الأفراد «كما لو» بالعالم، السوية في الظاهر، تطابق قابلية الطفل لأن يقلّد وليست هذه العلاقة سوى تقليد إلهائي.

و«ثمة اضطراب عميق في سيروية التصعيد مشترك بين هذه الحالات كلها». و«يرتبط مبحث أسباب هذا الظرف قبل كل شيء بهبوط قيمة الموضوع الذي يقوم مقام النموذج بالنسبة للطفل»، في رأي هـ. دوتش.

وتدرس المؤلفه نفسها في عمل لاحق (١٩٥٥) حالة الخداع، شاب كان باستمرار «في بحث عن هويته... وكان يبدو لي أن إنكار هويته الخاصة بمشابهة الباعث الرئيس لأفعاله، على غرار الوضع في حالات الخداعين الآخرين». وترى المؤلفه أنه، بسبب عجزها عن أن تجعل مريضها يلجأ إلى التصعيد، «لم يكن لديه إمكان لإشباع استيهامات العظمة لديه إلا من خلال إفراغ ساذج لرغباته المكبوتة، مدعياً أنه كان على وفاق مع مثال الأنا لديه بالفعل». والحال أن بعض الفاعليات، في عداد الفاعليات التي باشرها المريض، كانت إبداعات. وذلك أمر يفضي بي إلى التفكير في أن سيرورة الإبداع، هنا أيضاً، يقودها على وجه الحصر مثال الأنا، إذ أن التصعيدات تتخلف بسبب صدوع في التوحدات، مع أننا نلقي أنفسنا أمام المفارقة التالية: كلما أحس الأفراد إحساساً مؤلماً بالبعد بين أناهم ومثالهم، أو خافوا أن يُرفع الحجاب عن ذلك، سوكت لهم أنفسهم أن يستخدموا الإبداع ليغفطوا ما يعيشونه بوصفه جرحاً عميقاً. والحال أن لدى عدد معين من هؤلاء صدعاً بين أناهم ومثالهم (صدعاً ينفونه في بعض الأحيان نفيًا وهمياً) كبيراً بقدر ما عجزوا عن دمج توحداتهم بصورة صحيحة. وهذه الشغرات في أناهم التي سببتها التوحدات المعيبة تقود على وجه الدقة إلى اضطراب في إنجاز التصعيدات. ويتبع عن العمل الثقافي الهادف عندئذ إلى سد هذه الشغرات سداً سحرياً أن عددًا كبيراً من هذه الإبداعات في شتى الميادين يخضع إلى سيرورة قائمة على مثال الأنا دون أي تعديلات صميمية في الدوافع.

وفي رأي فيليس غريناكر (١٩٥٨) أن الخداعين يتصفون بثلاث خصائص أساسية:

- لا بد لهم من أن يباشروا روايتهم الأسرية؛
- هويتهم وحسهم بالواقع مشوهان؛
- أناهم العليا ذات تكوين مشوه، من وجهة نظر الوجدان ومن وجهة نظر المثل على حد سواء.

والحال أن بوسعنا التذكر أن دلالة الرواية الأسرية تحتوي مع ذلك، إذا كانت ذات تحديد تضافري، رفضاً للنسب على الغالب، ومحاولة لقطع سلسلة الأجيال ومنح هوية جديدة مزيفة (انظر صموئيل نوفه، ١٩٥٥). أما كوكبة الخداع الأسرية، فإن فيليس غريناكر يصفها بأنها شبيهة بكوكبة المنحرف: أم متعلقة جداً بطفلها، كما لو أنه جزء من ذاتها. والأب غير موجود. «فالطفل يوضع في موقع من التفوق يتحدد بالنسبة للأب».

يضاف إلى ذلك أن فيليس غريناكر يكتب قائلاً: «أشرت في مكان آخر إلى أن بوسع الطفل، إذا كان معروضاً في هذه الشروط (المقصود هو الطفل الذي توافق كوكبته الأسرية تلك التخطيطية المذكورة سابقاً) لرؤية الأعضاء التناسلية لذكر راشد، أن ينتج استيهام ضرب وهمي من تكبير قضيبه الخاص، الذي يصبح على هذا النحو ضرباً من الخديعة المت موضعة تتناول العضو، ويساهم في الميل إلى خديعة معمة، ميل هو الآن موضع التكوين».

٦- مجال التوحد السحري

من المناسب، في رأيي، أن نفهم الخديعة على نحو عام (الخديعة التي تظهر عبر إبداع أم لا) بوصفها تستجيب للحاجة التي حاولت أن أبرزها، حاجة موجودة لدى بعض الأفراد إلى أن يعتبروا عضو الذكر الصغير السابق على المرحلة التناسلية لديهم قضيباً تناسلياً.

وتصف آني رايبخ، في ثلاثة مقالات أساسية (١٩٥٣، ١٩٥٤، ١٩٦٠)، اضطرابات التوحّدات، وعلاقتها بمجال الأنا والتصعيدات. وتتكلم على التوحد السحري بالأب الذي أضفيت عليه المثالية، أب يحتل مكان الرغبة (المتطورة) في أن يصبح الطفل مثله. والحالات التي ننظر فيها لاتضعنا أمام توحّدات فعلية بل أمام ضروب من المحاكاة السطحية. والمسألة، في المحاكاة، تكمن في أن يكون الأب المشتبه لأن يصبح هذا الأب بالضرورة. فنحن في مجال الإنجاز السحري. «ليس بوسع الطفل،

من وجهات نظر كثيرة، أن يكون كالراشدين تماماً. إنه ينمّي تنمية سوية قدرة تقييم للأنا تدفعه إلى أن ينجز التوحد إنجازاً تدريجياً... إنه مثال الأنا السوي. أما في الحالات المرضية، فإن ضرورياً من المحاكاة، بدلاً من التوحدات الراسخة، تدوم، محاكاة تكون فيها الرغبة في أن يكون كالأب غير مصحوبة بالرغبة في فعل ما ينبغي له فعله حتى يفلح في تحقيق رغبته.

وتوضح أيضاً إيديث جاكوبسون، في مقالها لعام ١٩٥٤، ذلك الفارق بين التوحدات المبكرة، السحرية، وقبل الأوديبية، التي تشبهها بـ «كمالو» عند هـ. دوتش، وبين ماتسميه التوحدات الحقيقية للأنا، المرتبطة بامتثالي الذات والموضوع. فمثال الأنا يدفع الطفل في البداية إلى أن يصبح واحداً مع الموضوع (الأم)، ثم إلى أن يصبح فقط، فيما بعد، مثل الموضوع.

ويميز فرويد، في تفسير الأحلام، الفصل الرابع (١٩٠٠)، بين المحاكاة والتوحد. «فليس التوحد على هذا النحو محاكاة فحسب، بل تمثل».

ويميز غاديني المحاكاة من الاجتياف والتوحد. فالمحاكاة ترتبط، في رأيه، باستيهامات لاشعورية ذات قوة كلية. يقول غاديني: «آلية المحاكاة، في تجربتي، ثابتة من الناحية العملية في اضطرابات الطبع بصورة عامة وربما توجد غالباً في المثلية الجنسية المذكورة أو المؤنثة كما في الفيتيشية والشكر في ثياب الجنس الآخر» (ويكتشف المرء مجموعة من الاضطرابات التي لها النواة المشتركة التي تكلمت عليها من قبل). والصدع في الأنا، في الحالات التي نبشّحها هنا، المتكوّن بفعل غياب اجتياف الأب وعضو الذكر لديه وتمثلهما - وتلك سيرورة لاشعورية تتضمن علاقة يصنعها الحب والإعجاب والجوار الجسدي - لا تدرمه محاكاة الأب والصفات الأبوية (زال عنه وعنهما التوظيف النرجسي) بل تدرمه محاولة التحرر كلياً من روابط النسب. فالمحاكاة خاصة بالقضيب التناسلي في ماهيته، كما يستوهمه الفرد. وستكون النماذج، في حال وجودها، بعيدة أو مجرّدة. وعندما تتجسّد، سيكون تجسّدها في أشخاص لا يمثلون بدائل الأب الذين أضفيت عليهم

الصفة المثالية، بل سيكونون على وجه الدقة أولئك الذين نجحوا هم ذاتهم في تفادي نزاعات الاجتياف وفي منح أنفسهم قضيباً سحرياً مستقلاً (ج. شاستيغ- سميرجل، ١٩٦٥، ١٩٦٦، ١٩٦٨)، أو الذين يعدون أقرانهم باكتسابه وهم يوقرون عليهم في الوقت نفسه سيرورة التطور المؤلمة. فالفرد الذي ينتمي إلى إحدى هذه البنيات، موضوع حديثنا هنا، سيصبح عندئذ تابع «ساحر» من السحرة إن لم يصبح (أو قبل أن يصبح) ساحراً هو ذاته؛ بالنظر إلى أن الساحر هو الذي يفرض بقاءه مع الأنا ومثال الأنا عبر الدرب الأقصر، درب مبدأ اللذة. فالمنحرف والأفراد ذوو البنيات المشابهة لبنية سيبحثون دائماً، على نحو أو على آخر، عن إنجاز الامتياز الذي يقف خلف النظرية الجنسية الطفلية، نظرية الواحدية القضيبيية: أي النفي المزدوج للفارق بين الجنسين والأجيال. والمسألة بالنسبة لهم تكمن في محاولة تجنب التطور.

٧- رفع القناع عن خديعة «الكذب»:

مشكل كان يشغل موليير من قبل

في التعريف الذي تطلقه آنّي راينخ، إ. جاكوبسون وغاداني، على المحاكاة بالقياس على التوحد، ثمة دائماً الفكرة التي مفادها أن بوسع الفرد ألا يصبح كبيراً بالسحر، وإنما أن يصبح الموجود مباشرة، إذ يتجنب النضج على هذا النحو. والحال أن عضو الذكر الوحيد الذي يكون بوسع المرء أن يمتلكه دون أن يمرّ بالتطور الذي يقود إلى التناسلية هو عضو الذكر الشرجي. وسيصنع الفرد ذو النواة البنيوية التي حاولت إبرازها عملاً فنياً يمثل عضو ذكر شرجياً أضعفت عليها المثالية، أي عضو ذكر شرجياً سيحاول اعتباره عضو ذكر تناسلياً، أو بالحري اعتباره عضو ذكر تناسلياً يتفوق على عضو الذكر التناسلي.

وبما أن التصعيد الحقيقي المبني على توحيّات أوديبية يتيح وحده ضرباً من تحويل الشرجية الفعلي، فإن الفرد سيكون مرغماً على أن يوظف الدوافع

المستخدمة في إبداعه توظيفاً مضاداً . وإحدى النتائج الممكنة المترتبة على هذا التوظيف المضاد هي سمة الحذلقة التي يمكن أن يكشفها العمل الفني .

ولنتذكر أن تأليف موليير يسوده الكفاح ضد «المزيف» ، سواء في المجال الجمالي أو مجال العواطف . وأتقن موليير التعرف ، بعبقريته ذات النفوذ الخاص ، على الماهية المشتركة ، ماهية الخديعة ، لدى المرائين (ثمة نسخة معدلة من نص «المنافق» كان عنوانها «بانوفل ، المخادع») ، وفي العلم المزيف (أطباء عصره) ، والنسب الرفيع المزيف واغتصاب الألقاب (البرجوازي النبيل) ، وعلامة التميز (المتحدلقنتان المضحكتان) ، والثقافة المزيفة ، والشعر المزيف ، والتزييف العام في العالم (كاره المجتمع) ، على حد سواء . والمقصود رفع القناع عن المראה في كل مكان ، و«التظاهر بالمعرفة» ، والأصدقاء المزيفين ، والحب الرامي إلى الفائدة الشخصية أو الحب دون عفة ، وجعل البساطة ، والحقيقة ، والحس السليم ، هي الظاهرة . والسمة النوعية لإضفاء المثالية التي تقتصر على تغطية عضو الذكر الشرجي ، الذي ظل دون تغيير ، بطلاء برآق ، واضحة في المتحدلقنتين المضحكتين ، عندما ضرب التابعين المتقنعين في ثياب فيكونت دو جودله وماركيز دو ماسكاريل معلماً هما (النبيلان الحقيقيان) اللذان جرّداهما من ثيابهما وأظهرا الثياب الرثة تحت الثوب الموشى ، بعد أن فتنا المتحدلقنتين بكلامهما الغزلي ، وأناقتهما ، ومهارتهما في ارتجال القصائد وعرض الأغاني الغرامية . وبأشهر أحد مرضاي ، الذي كان له فاعليات منحرفة كثيرة ، يتكلم في إحدى الجلسات على رغبته في الكتابة ، بعد أن ذكر القراءة التي كان قد قام بها لمقال من مقالاتي . وكان يتساءل كيف سيبدأ في التصرف حين خطر له الحلم التالي (الذي كان قد نسيه) :

«كنت أجد نفسي في منشرة . وكان ثمة كومة كبيرة من الخطب ، متشابهة جميعها ، عليّ أن أطلّيها بعناية طلاءً فضياً . وكان لزاماً عليّ أن انتبه حتى أغطّي بالطلاء كل حطبة : ذلك ماجعلني أفكر بالشوكولا التي كان عليّ أن أذوقها وأنا صغير ، وأفكر أيضاً بلقائف التبغ المحشوة بالشوكولا التي كنت أشتريها من مكتب التبغ الذي كان يبيع الحلويات» .

فالمقصود إذن، بالنسبة للمنحرف وذوي البنيات المشابهة، تغطية الشوكولا (عضو الذكر الشرجي) بورقة فضيَّة تضيف عليها المثالية ولكنها لا تغيّر شيئاً من بنيتها الصميمة. وحسبنا أن نحكّ القشرة ولنكتشف تحت الراق البراق سمة القضيب التجريبية أو نكتشف، لتكلم كتابوليون، «البراز في الكلسات الحريية».

ومن المؤكد أن من اليسير - وكان فرويد قد أشار إلى ذلك - أن نفهم بعض مصادفات النمو ومفعولاتها السلبية أكثر مما نفهم لماذا يفلت فرد، موضوع في الشروط غير الملائمة نفسها، من المرض.

والأفراد الذين لهم النواة البنيوية المشتركة نفسها، التي حاولت أن أوضحها، ليسوا أيضاً محرومين كلهم من القدرة على التصعيد.

وليس ثمة فوارق في كميات الليبدو التي يفرغها المنحرفون مباشرة في الفاعلية المنحرفة فحسب، بل إن الثغرات في التوحّدات ليست هي نفسها ذات أهمية متساوية. وإذا كان هناك كثير من المنحرفين المبدعين للأسباب التي ذكرتها، فالقليل منهم يفلحون في إنتاج أعمال أصيلة، تحتلّ مكاناً كبيراً في إرثنا الثقافي. ويبدو، عند الفحص، أن الجنسين المثليين هم الذين، بين المنحرفين، يتصفون بالعدد الأكبر من الاستعدادات للتصعيد. وذلك يطرح في الواقع مشكل الجنسية المثلية ذاتها التي كان يقول فرويد إنها لا تكاد تكون جذيرة باسم الانحراف (١٩٢٥)، بالنظر إلى أن العلاقة بالموضوع متنوعة جداً بحسب الأفراد.

٨- لماذا يفتننا «المزيف»؟

تعرف المنحرف على سمة الثغرات في أنهاء يمكنه، على وجه الإجمال، أن يقوده إلى فقدان أوهامه وإلى الاكتئاب: بما أن القضيب السحري المستقل لم يطرأ عليه تغيّرات في جوهره، فإنه يكفي أن يتزعزع التوظيف المضاد للدوافع التي استخدمت في «صنعه» حتى تبدو الشرجية مجدداً بصورتها البدئية: الشوكولا تحت الورقة، والبراز تحت الكلسات

الحريرية، إلخ. وسيكون المنحرف (وذو البنيات المشابهة) بحاجة قاسرة، لهذا السبب، إلى أن يفرض إبداعه. إنه سيدهش المشاهد، أو السامع، أو القارئ، ببهلوانياته الفكرية أو اللفظية، بمهارة تقنية، ببراعة ودهاء في التعبير الشكلي، ستكسبه الإعجاب السعيد الذي كانت أمه تغدقه عليه في الزمن الغابر، مؤكداً على هذا النحو دوره بوصفه شريكاً ملائماً وانعدام القيمة الأبوية المرتبط بهذا الدور. ويبحث مشعوذنا على هذا النحو، إذ يوهم الجمهور، عن أن يصون وهمه الخاص. ويبدو أنه يفلح في صيانه غالباً، ليس فقط لأنه يسطر غواية وقدرة شبه شيطانيتين ليفرض قضيه قبل التناسلي، قضيب الصبي الصغير غير البالغ (انظر، «المحتال» لأبراهام^(٤)، ١٩٢٥، وانظر «المخادع» لهيلين دوتش ودراسات ب. غريناكر)، بل لأن المزيف فائن أيضاً. لماذا؟

في نص النكتة وعلاقاتها باللاشعور، ١٩٠٥، يشدد فرويد على مفهوم «الاقتصاد» الذي تقدر النكتة على تحقيقه لدى السامع: «إنه يتلقى، إذا صح القول، هبة مجانية. وتبحث كلمات النكتة التي يدركها، في نفسه بالضرورة، هذا الامتثال، هذا التداخي في الأفكار، التي كانت تصادف لديه موانع داخلية. ولا استدعاء هذا الامتثال أو هذا التداخي في الأفكار استدعاء عفوية وهو يؤدي دور الشخص الأول المتكلم، يجب عليه أن يبذل جهداً شخصياً ويصرف مقدراً من الطاقة النفسية تساوي على الأقل قوة الكف أو القمع أو الكبت. فهذا الجهد النفسي كان قد اقتصد له». وبوسعنا أن نطبق هذا التصور للنكتة على التطور الذي يقدمه فرويد، في عدة مناسبات، للعمل الفني وللمفعولاته على الجمهور. وهكذا يقول عن الإبداع الأدبي (١٩٠٨): «الاستمتاع بالعمل الأدبي ناجم عن أن نفسنا تلغي نفسها بفعله متحررة من بعض التوترات. وربما يساهم بتصيب كبير في هذه النتيجة كون المبدع يتيح لنا وسيلة الاستمتاع باستيهاماتنا الخاصة، دون وسواس ولا خجل».

(٤) - انظر التوحيد: الآخر هو أنا (الجزء الثالث، الفصل الأول)، كتاب في المجموعة نفسها، وانظر أبراهام: «تاريخ محتال في ضوء التحليل النفسي»، فصل في اللواتك الكاملة، المجلد II، بيتر (ملاحظات لجنة الإشراف).

وإذا كان الجذب الذي يمارسه العمل الفني (أو النكتة) يكمن، جزئياً على الأقل، في اقتصاد الطاقة التي تُستخدم في الكبت بوجه آخر، فأبي ضرب من الاقتصاد يتيح لنا العمل الفني «المزيف»، ذلك الذي ينتجم عن إهماء المثالية لاهن التصعيد، إلى حدٍ يثير ضرورياً من الشغف أكثر حدة مما يتيح لنا العمل الفني الحقيقي؟

أعتقد أنه يمتحننا الوهم الذي مفاده أن نزاعاتنا الخاصة في الاجتياف، وتطورنا الخاص (أيما كان عمرنا وكانت بنيتنا، فهي دائماً غير مكتملة وفيها ثغرات)، يمكنها أن تكون موضع تفادي وتجنب (كما بدور من السعادة) ويمكن أن يُنجز الكمال النرجسي - إلغاء البعد بين أنانا ومثالنا - بأقل التكاليف.

والمعجب بـ «المزيف» يواجه على هذا النحو إمكان اكتساب القضيبي دفعة واحدة، خارج البعد النزاعي وبصورة دائمة، في عالم يُستبعد منه الخصاص. فالقضيبي الشرجي يتعذر خصاؤه ذلك أن تجدده أمر ممكن؛ إنه عضو الذكر الوحيد الذي يتعذر على نحو منطقي فناؤه، فهو في وقت واحد ميت (الخصاص والحياة لا ينفصلان شأنهما شأن الموت والشرجية بالنسبة إلى اللاشعور) وأبدي. إنه كالعنقاء، تولد من رمادها ولادة جديدة أو تُخلق خلقاً جديداً بفعل إخصاب ذاتي. وهو، كالعنقاء، تزيينه الألوان الصارخة التي تجعله أجمل من أروع الطواويس (غريمال). وتبدو لي أسطورة العنقاء أنها تمثل استيهام القضيبي المتميز خصاؤه (إنه يولد ولادة جديدة من رماده)، الذي يناله الفرد دون علاقة بالكون (يخصب نفسه بنفسه)، بالنظر إلى أن السمة الشرجية بالضرورة من جهة والمضفي عليها المثالية من جهة أخرى يشكلها الرماد وألق ألوانه. وإذا كان القضيبي الشرجي يمثل عضو الذكر التناسلي تمثيلاً مسبقاً خلال التطور، فإنه يصبح المحاكاة لهذا العضو فيما بعد (الأجهزة التعويضية، وأدوات تقويم الأعضاء، التي يمكنها أن تعوّض عن عضو أو تعالج وظيفة معينة، تنماهي، في اللاشعور، بالقضيبي الشرجي،

وتُختار في بعض الأحيان فيتيشات). ويقترح القضيب الشرجي نفسه،
بفضل إضفاء المثالية، عضو ذكر تناسلياً؛ وإذ يقنع سمات ماهيته الغائبية،
فإنه سيحتفظ بالمناعة الخاصة به، معتمداً على لامحتين إذا جاز القول.
فمن يواجه «المزيف» يواجه في الوقت نفسه، على هذا النحو، مجاحاً
خاصاً في تجنب النزاع والخصاء، أي يواجه الوهم ذاته.

جانين شاسيغ-سمير جل

معجم مصطلحات

ملاحظة : لم ندرج في هذا المعجم الصغير كل المصطلحات التي وردت في هذا الكتاب ، بل اقتصرنا على بعض المصطلحات التي نقصد أن نركز معناها في ذهن القارئ بالتكرار . وإذا وجد القارئ أن ثمة مصطلحات أخرى تحتاج إلى الشرح ، فمعليه إلا أن يعود إلى الكتب التي نشرناها ، ولا سيما إلى « الانتصارات المذهلة لعلم النفس ، الترجسية ، مدارس التحليل النفسي » . وسيجد فيها ما يشفي غليله إلى معرفة هذه المصطلحات .

Introjection

١- اجتياف

الأصل الاشتقاقي مقتبس من لسان العرب لابن منظور : « الجوف : المظمن من الأرض ؛ وجوف الإنسان بطنه ؛ وجافه جوفاً : أصاب بطنه ؛ وجاف الصيد : أدخل السهم في جوفه ولم يظهر من الجانب الآخر ؛ والجافة هي الطعنة التي تبلغ الجوف . قال ابن الأثير : والمراد بالجوف ههنا كل ماله قوة محيلة كالבطن والدماغ . واجتافه وتحوَّفه بمعنى دخل في جوفه » . فالاجتياف ، من الناحية اللغوية ، هو الإدخال في الجوف أي البطن أو الدماغ .

ومصطلح «الاجتياف» في التحليل النفسي آلية سيكولوجية لاشعورية من الدمج الاستيهامي لـ «موضوع» من الموضوعات (شخص ، بطل ، مثال . . .) أو لبعض الأجزاء والصفات من هذا الموضوع . وكان سندور فورنزي قد أدخل هذا المصطلح في التحليل النفسي وتبناه فرويد وجعله مقابلاً بوضوح لمصطلح الإسقاط الذي يعني أن يعزو المرء إلى الغير صفات وأفكاراً وعواطف شخصية يرفضها في ذاته . والاجتياف موجود لدى

الراشد، ولكنه موجود على وجه الخصوص لدى الطفل الذي يجعل من الصفات الواقعية أو المفترضة التي يتصف بها نموذج صفات له . وآلية الاجتياف من الآليات اللاشعورية التي تكوّن الشخصية، وهي تفضي إلى تعديل في الأنا وتساهم في إعداد العواطف الأخلاقية وبناء الأنا العليا .

Elaboration

٢- إرصان

رصن الشيء، بالضم، فهو رصين، ثبت، وأرصنه: أثبته وأحكمه؛ ورصنه: أكمله . قال الأصمعي: رصنت الشيء أرصنه رصناً، أكملته . والإرصان بمعناه العام مجموعة من العمليات الفكرية تتحوّل بها العناصر البسيطة (إحساسات، رغبات أو مفهومات، على سبيل المثال) إلى إدراكات وصور وذكريات أو أفكار . واستخدمه فرويد للدلالة على العمل (عمل الحلم، عمل الحداد، عمل الاستيعاب . . .) الذي ينجزه الجهاز النفسي، في سياقات مختلفة، ابتغاء السيطرة على المثيرات التي تصل إليه ويتعرض تراكمها إلى أن يصبح مرضياً . ويتلخص هذا العمل في مكاملة الإثارات في النفس وإقامة صلات ترابطية بينها . والحقيقة أن الإرصان يتضح أيضاً إذا ضربنا عمل الحلم مثلاً: يبيّن فرويد الأساليب المتعددة التي يلجأ إليها الحالم ليعبر، بالصور، عن أفكاره الكامنة: عمل التكثيف (عنصر واحد يتضمن عدة دلالات)؛ عمل الانزياح (الأساسي في فكرة الحلم ليست ممثلة في الحلم في بعض الأحيان أو تتزاح الدلالة من عنصر ذي أهمية إلى عنصر آخر غير ذي أهمية)؛ عمل التمثيل التشكيلي (التعبير عن الأفكار بالصور، أو بالرمز) . والواقع أن الإرصان بمعناه الواسع يدل على مجمل عمليات الجهاز النفسي، وإن كان استخدام فرويد هذا المصطلح، كما يبدو، أكثر تخصيصاً: فالإرصان النفسي هو تحويل كمية الطاقة، وذلك أمر يتيح السيطرة عليها من خلال تعديل مسارها أو بربطها .

يتلخص ماسماه فرويد الإرصاد الثانوي بنزع المظهر اللامعقول واللامتصاصك من الحلم، وسد الشغرات، وإجراء تعديل جزئي أو كلي لعناصره من خلال الغريزة والضم، في محاولة لخلق شيء شبيه بحلم اليقظة. فهو إذن خطوة ثانية في عمل الحلم، تنصب على منتجات أروستها آليات الحلم الأخرى. والحقيقة أن الإرصاد الثانوي أثر من آثار الرقابة التي لا تقبل مرور الحلم كيفما اتفق. فهي وإن كانت ضعيفة إلا أنها غير معدومة.

ويقتضينا تقييم كل الأهمية التي لهذه المفهومات في الإرصاد والإرصاد الثانوي أن نعرف، يقول فرويد، أن «الآليات التي تسود عمل الإرصاد هي النماذج الأصلية للآليات التي تنظم إنتاج الأعراض العصبية».

٤- استدخال

Intériorisation

يستخدم مصطلح الاستدخال مرادفاً لمعنى اجتياف في مدرسة ميلاني كلاين، أي العبور الاستيهامي لموضوع «طيب» أو «سيء»، كلي، أو جزئي، إلى داخل الشخص.

ولكن المعنى الأكثر تخصيصاً لهذا المصطلح هو المعنى الذي ينصب على العلاقات، فيقال على سبيل المثال إن علاقة السلطة بين الأب والابن تُستدخل لدى الابن في علاقة الأنا العليا بالأنا. وتفترض عملية الاستدخال تمايزاً بنوياً في النفس بما يتبع لبعض العلاقات أو الصراعات أن تُعاش على الصعيد النفسي الداخلي.

والتمييز بين معني المصطلح غرضه الدقة المصطلحية، مع أنهما وثيقا الصلة: فالطفل، مع أفول أوديب، يجتاف الصورة الأبوية الاستيهامية، ويستدخل صراع السلطة مع الأب.

الاستيهام منظومة من الصور أو «سيناريو متخيل يمثل فيه الفرد بوصفه مشاهداً أو ممثلاً، وشخص، على نحو مشوة تقريباً بفعل السيرورات الدافعية، تحقيق رغبة، رغبة لاشعورية في نهاية المطاف».

ويعرفه بعضهم أنه امتثال ذهني قريب من الحلم أو أحلام اليقظة، توحيه الرغبة أو الخوف.

والاستيهام شعوري أو لاشعوري. ووظيفة الشعوري، الذي يتجلى في أحلام اليقظة وفي الإنتاج الأدبي أو الشعري، أن يصحح واقعاً غير مرض: خيبات أمل، وابتذال الحياة اليومية، إلخ. ومثال ذلك أن يتخيل المرء نفسه غنياً وقوياً، أو ابن أحد المشاهير، ولكنه لن يكون في أي استيهام مخدوعاً به. والاستيهام اللاشعوري لا يُعرف إلا من خلال الأحلام والأعراض المرضية وبعض «فسائل» اللاشعور. وثمة، خلال جلسات التحليل النفسي، استيهامات تبدو بصورة دائمة على وجه التقريب: المشهد البدائي (جماع الأبوين)، ومشاهد الخشاء والإغراء، والفارق بين الجنسين (الخشاء). والاستيهام منطلق الإبداع الفني والأدبي والأساطير الفردية والجماعية.

الإسقاط آلية نفسية ينسب بها شخص آخر إلى آخرين أفكاره وعواطفه. فالإسقاط، لدى الطفل الذي لم يميز الأنا من «اللاأنا»، مبتذل؛ ومن الطبيعي أن ينسب رغباته ومخاوفه وانفعالاته إلى رفاقه في اللعب، إلى الإنسان والحيوان واللعبة أو أي شيء غير حي (إحيائية). وهذه الذهنية موجودة لدى الراشد عندما يجهل الواقع، كما في الميثولوجيا والمعتقدات

والخرفات والأوهام التي تبعثها الرغبات؛ والإسقاط في علم الأمراض الذهنية فاعل ولاسيما في الهذيان الهلوسية والذهان الهذائي. والمسألة في جميع الحالات تزييف في الموضوع: يجعل الفرد ما يحدث في ذهنه موجوداً في الخارج. والإسقاط، في التحليل النفسي، آلية من آليات دفاع الأنا تكمن في أن تنسب إلى الغير، بصورة لاشعورية، ميول الفرد ورغباته ودوافعه التي تحظر عليه الأنا العليا أن يعترف بها أنها خاصة به. فهو يتحرر من تواتراته ويبرر مواقف وسلوكياته حين يتنازل عن جزء من ذاتيته، ويطرد من نفسه ما يكون مصدر ألم ويحوّله على موضوع خارجي. وهكذا يمكن أن ينسب عاطفة الكره إلى الشخص الذي تتوجه إليه، وفي هذه الحال لا يبدو العدوان والتمرد، بل الجريمة، غير مشروعة.

Déplacement

٧- انزياح

آلية تكيفية تتحوّل بها الطاقة الحقيقية (أي تنزاح) من «موضوعها» على «موضوع» بديل. ومثال ذلك أن الحاجة الفيزيولوجية التي لا يمكن إشباعها من جرّاء غياب الموضوع الملائم، يشبعها الفرد بموضوع آخر أقلّ ملاءمة. والجوع أفضل بيان على هذه الحاجة لدى الحيوان والإنسان على حدّ سواء.

والانزياح، لدى الإنسان، يظهر في تكوينات اللاشعور كلها، ولاسيما الأحلام (صورة توضع بدلاً من صورة أخرى، وحادثة غير ذات أهمية توضع بدلاً من أخرى ذات أهمية) والأعراض العصائية. والانزياح يمكنه أن يحدث في المكان كما في حالة الرهابات (رهاب الخلاء، رهاب المكان المخلوق...) حيث يكون إسقاط الحصر الناجم عن نزاع لاشعوري على موضوع خارجي؛ أو في الزمان، ومثال ذلك أن الشخص، في الحالة التي حلّكها فرويد، «الإنسان ذو الذئب»، لم يبك عندما ماتت أخته، بل انفجر متحمّلاً على قبر بوشكين.

يعني هذا المصطلح أن أحد تكوينات اللاشعور - كالحلم - يحيلنا إلى العديد من العوامل المحددة . وهذه الواقعة يمكنها أن تؤخذ بمعنيين :

١- إما أن يكون التكوين موضع البحث محصكة أسباب عدة . ولا يكفي واحد منها لبيان ؛

٢- وإما أن هذا التكوين يحيلنا إلى عناصر لاشعورية متعددة يمكنها أن تتنظم في متواليات ذات دلالة ومختلفة فيما بينها ، تمتلك كل منها تماسكها الخاص ، على أحد مستويات التأويل .

ويحتفظ المعنيان ، مهما تباينا ، ببعض من نقاط اللقاء .

وتقدم دراسة الحلم أجلى بيان لظاهرة التحديد التضافري . إذ يبين التحليل حقيقة مفادها أن كلاً من عناصر الحلم ذو تحديد تضافري ، بوصفه يتمثل مرات عديدة في أفكار الحلم الكامنة . والتحديد التضافري نتاج عمل التكثيف في الحلم . وقد تصل آثار التكثيف مستوى خارقاً بحيث تجعل من الممكن في بعض الحالات جمع سلسلتين مختلفتين تماماً من الأفكار الكامنة في حلم ظاهر واحد ، ويجعلنا نحصل على تأويل مرض ، في الظاهر ، لأحد الأحلام دون أن ننتبه إلى إمكان تأويل ثان .

إنه موقف أو تصرف يتبناه الفرد بوصفه رد فعل على رغبة مكبوتة . فالتكوين الارتكاسي إذن مخرج لنزاع بين الحس الأخلاقي وميل غير مقبول . وهو ، بوصفه كذلك ، توظيف مضاد لميل شعوري هدفه أن يوازن توظيف عنصر لاشعوري ذي اتجاه معاكس . ومثال ذلك أن الخجل المغالي يقابل ميولاً استعرازية ، والنظافة الموسوسة تتكون بوصفها رد فعل على الانجذاب إلى القذارة والمواد البرازية ، إلخ . فالتكوين الارتكاسي آلية من آليات الدفاع لدى الأنا في العصاب الوسواسي ، وهو موجود في الهستيريا أيضاً . . .

سيرورة سيكولوجية لتبني الشخصية تبدأ بالتقليد اللاشعوري وتتابع عملها بتمثل النموذج واستدخاله .

ويوسعنا أن نميز المراحل التالية : ١- التوحد الأولي (حتى السنة الثالثة تقريباً) حيث يكون التواصل مع العالم الخارجي غير منفصل عن تقليد السلوك الذي يسلكه أعضاء الوسط . والحقيقة مع ذلك أن المقصود انصهار مع الموضوع ، «وحدة من اثنين» ، أكثر من كونه تقليداً ؛ ومثال ذلك أن الطفل الذي يقلد أباه وهو يقرأ صحيفة لا يمي أنه يقلده : إنه أبوه في الواقع ، إذ يحتاز دوره وقوته معاً . ٢- التوحد الذي يضمني البنية ، منذ العمر الأوديبى حتى البلوغ (من ٣-١٤ سنة) ، حيث الأنا واللاأنا يتنظمان تبعاً للنموذج الذي يقدمه الراشدون في الوسط ، ولا سيما الأبوان . ٣- التوحد المستقل (بعد البلوغ) ، حيث يقيم المراهق نفسه ، القوي بتجربته ، مساوياً لنماذجه بدلاً من الخضوع لهم . وربما تكون هذه المرحلة متأخرة أو لا تتحقق أبداً ، وبخاصة عندما يظل الفرد مثبتاً على المرحلة الأوديبية . وقد تمنع شهرة النموذج ، الأب بالنسبة للابن ، هذا الابن من أن يساوي نفسه به ، أي من أن يتكون بوصفه موجوداً مستقلاً يبدع نموذجه الخاص ، أي قيمه الخاصة .

يدل هذا المصطلح الذي قدمته ميلاني كلاين على آلية نفسية لاشعورية تتلخص في استيهامات يقوم الفرد فيها بإدخال ذاته كلياً أو جزئياً داخل الموضوع ، مبتغياً إلحاق الأذى به وامتلاكه وضبطه .

ومن المعروف أن ميلاني كلاين وصفت الحياة الاستيهامية لدى الأطفال في كتابها «تحليل الأطفال» (١٩٣٢) . والعلاقة بالموضوع ، أي الأم ، علاقة ثنائية المشاعر ، تابعة على وجه الخصوص للإحباط الذي يعانيه

الطفل . ومن هنا كان مصطلحا ميلاني كلاين «ثدي طيب» و«ثدي سيء» ، بالإضافة إلى استيهامات أخرى خاصة بالأوديب المبكر في رأيها . والتوحد الإسقاطي هو هذه الآلية اللاشعورية التي يلجأ إليها الطفل إذ يسقط نفسه في الموضوع كلياً أو جزئياً بحيث يعتدي عليه ويلحق الأذى به ويمتلكه ويضبطه . وهذه الآلية اللاشعورية منطلق آلية أخرى لترميم الموضوع أو إصلاحه أو تعويضه في استيهاماته أيضاً .

والتوحد الإسقاطي موجود في الوضعية شبه اللاهاتية الهذائية وشبه القصامية وفي كثير من الحالات المرضية الأخرى كرهاب الأماكن المغلقة وانحلال الشخصية .

١٢- توظيف وتوظيف مضاد . Investissement et Contre-inves.

التوظيف ، في التحليل النفسي ، تثبيت كمية معينة من الطاقة النفسية على شيء واقعي أو متخيل ، على ذكرى أو امتثال . فالعمل الوظيفي لجهازنا لنفسي ، في النظرية الفرويدية ، يمكننا وصفه بمصطلحات الاقتصاد على أنه حركة من التوظيفات وسحب التوظيفات والتوظيفات المضادة والمغالبة حسب القيمة التي نعلقها على موضوع التوظيف . فتوزيع الطاقة الواقعية وتداولها ، في هذه الفرضية الاقتصادية ، يشرحان بعض السيرورات النفسية . مثال ذلك أن إفقار العلاقات مع المحيط والاهمال واللامبالاة ، بعد فقد عزيز خال ، يشرحها ضرب من التوظيف المغالي لهذا العزيز الغالي وضرب من التوظيف الضعيف للجسم الخاص والأشخاص والأشياء الخارجية . وعندما يفقد الشيء قيمته في نظرنا نسحب الطاقة النفسية التي تبثناها على هذا الشيء . وهذا وهو سحب التوظيف .

أما التوظيف المضاد فهو أن توظف الأنا كمية من الطاقة في عنصر شعوري مهمته أن يمنع انبعاث امتثال مكبوت يحل محله ، أو هو الطاقة الموظفة لاستمرار كبت سيرونة موظفة .

السيكوباتية مصطلح طرأ على مدلوله تطور كبير . فهو يدل حالياً ،
بتأثير المؤلفين الألمان والأنغلوساكسون ، على كل شكل من أشكال تنظيم
الشخصية الذي يتجلى برقابة انفعالية معيبة ، واندفاعات ، وسلوكات
محايدة من الناحية الاجتماعية أو عدائية ، ناجمة عن حاجة لا تقاوم إلى
إشباع الرغبات مباشرة . وإذا كان السيكوباتي غير متكيف من الناحية
الاجتماعية بصورة أساسية ، فالعكس غير صحيح ، ذلك أن ثمة من يكون
غير متكيف من هذه الناحية (جانح ، متشرد ، إلخ) دون أن يكون سيكوباتياً
مع ذلك . والواقع أن الصعوبة تكمن في إطلاق وصف دقيق واضح
ومتماusk على الشخصية السيكوباتية ، لأنها غير متجانسة ، عرضة للتغير ،
وطبعها المرضي ذو منشأ يرتبط بتنظيم سيء التوازن أكثر من ارتباطه بفارق
حقيقي في الطبيعة بينه وبين «السوي» .

ومع تطور الأفكار ، ولاسيما بتأثير التحليل النفسي ، الذي صنف
عدم التوازن النفسي في «أعصاب الطبع» ، ألح المؤلفون الحديثون إلحاحاً أشد
على دور الوسط الاجتماعي التربوي في نشوء السيكوباتية . فالسيكوباتيون
ذوو أسرة مصابة بالاضطراب على الغالب . إنهم يُظهرون ، منذ طفولتهم
الأولى ، عدم استقرار وسلوكهم نزوي ، نتاجهم المدرسية غير منتظمة على
الرغم من ذكاء عادي ، وعلاقاتهم مع الأطفال الآخرين تصبح عسيرة بفعل
كذبهم وخداعهم وخبثهم . وتتكاثر الأفعال المعادية للمجتمع والجنح في
المراهقة . وفي سن الرشد ، يظل وجود السيكوباتي موسوماً بعدم الاستقرار
وهشاشة علاقاته العاطفية والزوجية ونشاطاته المهنية . وليس من النادر أن
يهجر عمله أو منزله فجأة من جراء معاكسته ، وأن يسلك سلوكاً منحرفاً
معادياً للمجتمع وأن ينكب على تعاطي المخدرات أو يحاول الانتحار . وقد
يتعرض أخيراً إلى نوبات ذهانية حادة يرافقها خلط ذهني أو هليان .

وثمة ، في سلوك السيکوباتي أو «غير المتوازن من الناحية النفسية» ، بعض الثوابت : عدم التسامح مع الإحباط ، الاندفاعية وسهولة «المرور إلى الفعل» ، التي تشهد على حاجة إلى إشباع مباشر لل رغبات ؛ العدوانية والميل إلى السلوك الذي يعادي المجتمع يدلان على غلبة العمل على الفكر ؛ فقدان الحساسية للقمع والعجز عن الاستفادة من التجربة يشجعان تكرار السلوك المعادي للمجتمع . وشخصية السيکوباتي موسومة ، على نحو أكثر عمقاً ، بعوز إلى الأمن وتبعية للمحيط تدفعه إلى البحث عن الحياة في الجماعة ، وبشراسة وجدانية تجعله متشديداً وغير متسامح . وتنطوي «الشخصية غير المتوازنة» ، في رأي القائلين بالتكوين الجبلي ، على نسبة مرتفعة من التشوهات في الكروموزومات وعلى تخطيطات كهربائية مضطربة للدفاع وأصحاب فرضية التحليل النفسي يرون ، على العكس ، أن السيکوباتية ناجمة عن توقف جزئي في نمو الأنا والأنا العليا من جراء عوز وجداني مبكر . فالأنا تظل ، في بعض جوانبها ، مثبتة على مرحلة قديمة ليس الاستيهام والحركية فيها متمايزين ببروز ، وذلك يشرح سهولة الانتقال إلى الفعل . وتظل الأنا العليا محكومة بقانون العقوبة بالمثل ولا يمكنها أن تكون «مثال الأنا» .

وعلاج المصابين بعدم التوازن الذهني (السيکوباتيين) صعب ومخيب للأمل غالباً ، ذلك أن علاقاتهم بالمعالج تظل سطحية ، مؤقتة وغير عميقة . أما النصائح والتوجيهات التي تُعطى في محاولة لجعل هذه العلاقة مستقرة ، فلا يحتملها السيکوباتي ، وذلك أمر يجعل متعلداً من الناحية العملية كل علاج مستوحى من التحليل النفسي .

Névrose obsessionnelle

١٤ - عصاب وسواسي

مرض ذهني يتميز بظهور أفكار وعواطف أو سلوكيات في ساحة الشعور تنزع إلى أن تفرض نفسها على الفرد رغم جهوده التي يبذلها لطردها

أو حتى لا يوجه إليها انتباهه . والمصاب بالعصاب الوسواسي واضح . إنه يعترف بالسمة المضحكة على الغالب أو العبثية لهذه المظاهر التي لا تتوقف ، ولكنه ليس بوسعه أن يتخلص منها . ويتميز العصاب الوسواسي من الناحية العيادية بانبعاث ظاهرات وسواسية ، بالوسائل المستخدمة ليدافع الفرد المصاب ضد وسواسه ، مجموعة من الاضطرابات الفكرية والوجدانية التي أشار إليها بيبير جانه (١٨٩٥-١٩٤٧) بمصطلح «عقاييل العياء النفسي» : عياء جسمي وفكري ، تردد ، هواجس ، شكوك ، خجل ، ميل إلى الاستبطان وأزمات الوجدان ، اضطرابات جنسية ، هيجانية مفرطة .

ويتكوّن العصاب الوسواسي تدريجياً ، منذ المراهقة ، بل منذ الطفولة ، ولكنه يندو على وجه الخصوص منذ أن يكون على الفرد أن يحلّ مشكلات الوجود الأساسية (حب ، العيش المشترك مع الغير في الجيش ، والحياة المهنية . . .) . وفي رأي أدلر أن المسألة تكمن في هروب من الواقع ونقل الصراع إلى مستوى غير واقعي حيث يأمل العصاب أن ينتصر فيه . ويعبّر العصاب الوسواسي ، في النظرية الفرويدية ، عن نكوص الفرد إلى المرحلة السادية الشرجية ، العاجز عن إشباع حاجاته (دوافع الهو) ومراعاة المحرمات الأخلاقية (الأنا العليا) . ويبيّن تحليل شخصية المصاب بالعصاب الوسواسي ببعض من سمات الطبع الشرجي كالقدارة ، والسلطوية ، والبخل ، وجمع المجموعات ، والحصص أمام الانفصال ، أو سمات معاكسة (تكوينات ارتكاسية) : النظافة المغالية ، النظام ، الإفراط في التدقيق ، السلبية ، التبذير ، إلخ . والعصاب الوسواسي يوجد لدى أشخاص ذوي مستوى في الذكاء مرتفع أو متوسط . ويطرأ عليه فترات من الهدأة أو الاحتداد ، أو يتطور نحو الفصام . ويرتكز علاجه على العلاج الكيميائي والعلاج النفسي .

يُميّز فرويد بين عصاب ونفاس أو بالحري بين الأعصبة الراهنة والأعصبة النفسية (نفاس). فالأولى ترتبط بالأوضاع السيكلولوجية أو السيكلولوجية الاجتماعية الراهنة والحديثة للفرد المصاب بالحصر، وهي أوضاع لم يعيشها إلا في ضباب من القلق تُكتشفه الأنا اكتشافاً غامضاً بقدر ما هو قوي. ويدرج فرويد في الأعصبة الراهنة: الوهن العصبي، عصاب الحصر أو الحصر العصبي، توهم المرض...

أما النفاس (العصاب النفسي) فسببه نزاع بين نفسي يعود أصله إلى أحداث من الماضي ذات أهمية كبيرة. وتوجد في هذه الزمرة الثانية من الأعصبة: عصاب الرهاب، العصاب الوسواسي، هستيريا التحول، (التي تتميز بأن الليبيدو يتوجه فيها دائماً نحو الأشياء الخارجية، الواقعية أو المتخيلة)، ثم الأعصبة النرجسية التي لا يستخدم مصطلحها في أيامنا هذه.

ولكن التصنيف الحديث للأمراض النفسية لا يأخذ بهذا التمييز. وحيثه في ذلك أن التعبير عن نزاعات قديمة موجود دائماً في أعراض العصاب الراهن.

الفهرس

المقدمة الأستاذ ديديه أنزيو ٥

الباب الأول

فرويد والتصعيد

٢٧ الفصل الأول - مقاربات التصعيد (سيغموند فرويد)

٥٩ الفصل الثاني - من النكتة إلى الإبداع الأدبي (سيغموند فرويد)

الفصل الثالث - مثال على التحليل النفسي المطبق على الفن :

٨٧ حالة ليونار دو فنسي (سيغموند فرويد)

الباب الثاني

الإبداع الفني وتجربة الطفولة

الفصل الأول - وجه الأم وصورة الموت لدى الرسام سيغانتي

٩٩ (كارل أبراهام)

الفصل الثاني - قصة لإدغار بو تشرحها السيرة الذاتية للمؤلف

١٤٩ (ماري بونايرت)

الفصل الثالث - الحصر المبكر والدفعة الخلاقة

١٧٣

(ميلاني كلاين وهانا سيغال)

الفصل الرابع - فرضية طاقة نفسية غير غريزية

٢١٨

(إرنست كريس وفرانسيس باش)

الفصل الخامس - التجربة الثقافية والإبداعية الفردية

٢٣٧

(دونالد ويتيكوت وماريون ملنر)

الباب الثالث

بعض المؤلفين الفرنسيين في أيامنا هذه

الفصل الأول - من أجل نقد أدبي من وجهة نظر التحليل النفسي

٢٥٩

(رولان غوري ومارسيل تاؤون)

الفصل الثاني - مشهد مسرحي ومشهد آخر

٢٨٧

(أندره غرين)

الفصل الثالث - الصورة، النص والمحلل النفسي

٣٠٥

(ديديه أنزيو)

الفصل الرابع - الحلم واللاشعور التاريخي في الرواية الروسية

٣٣١

(ألان بيزانسون)

الفصل الخامس - التصعيد وإضفاء المثالية

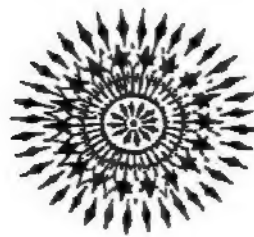
٣٥٦

(جانين شاستغ سميوجل)

٣٧٧

معجم مصطلحات - وجه أسعد

1997/12/16 2...



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

في الاقطار العربية بما يندل
٦٠٠ ل.س.

سعر النسخة داخل القطر
٣٠٠ ل.س.



Bibliotheca Alexandrina



0415150

